

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

TARIK VIVAN ALEXANDRE

O TEMPO MELANCÓLICO: UMA LEITURA A PARTIR DO
DEVANEIO E TÉDIO NA ESCRITA DE MARCEL PROUST

CURITIBA

2019

TARIK VIVAN ALEXANDRE

O TEMPO MELANCÓLICO: UMA LEITURA A PARTIR DO
DEVANEIO E TÉDIO NA ESCRITA DE MARCEL PROUST

Dissertação apresentada como requisito
de mestrado no curso de pós-graduação
em Filosofia, Setor de Ciências Humanas
– SCH – da Universidade Federal do
Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre André
Nodari

CURITIBA

2019

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Alexandre, Tarik Vivan

O tempo melancólico : uma leitura a partir do devaneio e tédio na
escrita de Marcel Proust. / Tarik Vivan Alexandre. – Curitiba, 2019.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Setor de Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. Alexandre André Nodari

1. Proust, Marcel, 1871 – 1922 – Crítica e interpretação. 2. Melancolia na
literatura. 3. Escrita. 4. Tédio. 5. Literatura francesa. I. Nodari, Alexandre
André. II. Título.

CDD – 843.912

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em FILOSOFIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de TARIK VIVAN ALEXANDRE, intitulada: O TEMPO MELANCÓLICO: UMA LEITURA A PARTIR DO DEVANEIO E TÉDIO NA ESCRITA DE MARCEL PROUST, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua **aprovação** no rito de defesa.

A outorga do título de Mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 18 de Junho de 2019.



ALEXANDRE ANDRE NODARI
Presidente da Banca Examinadora



BENITO EDUARDO ARAUJO MAESO
Avaliador Externo (IFPR)



JULIANA FAUSTO DE SOUZA COUTINHO
Avaliador Interno Pós-Doc (UFPR)

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

AGRADECIMENTOS

Das tarefas mais difíceis que já pude vivenciar certamente está a de acompanhar uma doença grave. Presenciar uma patologia fatal, tal como é o câncer, nos induz a constatação da fragilidade da vida e sua brevidade. Em meus dois anos de estudo para a escrita dessa dissertação, certamente fui arrebatado de forma brutal pelo convívio com a doença e a sensação do fim iminente que considero pouco provável que a construção desse trabalho não tenha sido diretamente impactada pelos eventos de minha vida pessoal. Em casos como esse, o tempo sempre é um fator decisivo: na medida em que ele acaba, mais imediatamente estamos próximos da morte e o medo nos ocupa com suas confabulações sobre a triste constatação de que tudo se destrói. Impossível não cogitar o fim da minha família e ao mesmo tempo a minha incapacidade de terminar essa dissertação dentro do prazo proposto uma vez que isso me rodeava.

Ao longo do processo de tratamento da doença, meu pai acabou por se tornar um indivíduo cada vez mais propenso a questionar em que medida a vida poderia ter alguma finalidade ou em que sentido valeria a pena que a vida fosse tão repleta de sofrimento. Curiosamente, o sofrimento que lhe arrebatou o conduziu a um estado de rebeldia contra a própria condição que tem, ostensivamente, sido mote para uma redução do tumor de forma até impressionante de acordo com a opinião médica. Diante disso, confesso que em grande parte me parece inegável que a vida é carregada do ato do sofrimento a tal ponto que a convivência com ele é propulsora da vontade de viver: a superação nada mais é do que a afirmação da própria vida. Viver é uma rebeldia tremenda.

Diante disso, não pude deixar de observar as semelhanças de meu pai com a trajetória doente de Proust enquanto um homem acamado e preocupado com o registro de sua própria história e que busca um motivo suficiente para resistir ao tempo através do relembrar o passado. Só mesmo nos instantes ausentes de alternativas, em que nos vemos destinados a ter que nos prostrar em uma relação de submissão ao tempo e, angustiadamente, aguardar pelo porvir, é que a tristeza revela essa característica fecunda de nos deixar furá-la

para criarmos, nós mesmos, uma alternativa. Talvez meu pai tenha vestido os óculos que deram a Miguilim no Campo Geral, e, sem se aperceber, tenha encontrado uma maneira de enxergar o mundo manipulando a tristeza com seus olhos para ver as belas coisas por aí.

Proust certamente quis fazer do Tempo o seu instrumento para se rebelar diante da doença: escrever para sobreviver. E de fato conseguiu. Proust sobreviveu até os dias de hoje, sendo contados e recontados pelos mais diversos leitores, pesquisadores e demais entusiastas de forma que meu trabalho é apenas mais um entre tantos outros que virão a seu respeito e que não necessariamente o fará de relevância. Aliás, a *Recherche* é enfática em nos lembrar de que se trata sobre uma vida que não possui relevância e que é possível que a existência ordinária seja digna de nota. Para além de qualquer relevância, essa dissertação é um registro da minha própria história sobre como resistir frente a destruição do tempo. Contém em si os pensamentos compartilhados pelo meu pai em nossa rotina de quimioterapia que foram pertinentes para a pesquisa aqui explorada.

Gostaria de agradecer a meu orientador, Alexandre Nodari, que diante da minha dificuldade, possuiu grande generosidade e paciência. De modo bastante sereno e explicativo, buscou conduzir conforme as necessidades a minha escrita e me apresentou um grande leque de fortuna crítica para que a discussão pudesse ser elaborada. Certamente sua orientação foi indispensável para as diretrizes aqui tomadas.

Agradeço meus amigos Ana Paula Clemente, Betina Juglair, Cleverson Willian Honório, Felipe Pacheco, Flávio Santos, Guilherme Abilhoa, Guilherme Ferreira, Gustavo Jugend, Hailton Felipe, Idovino Cassol, Isabela Simões Bueno, Izis Dellatre, Luana Bueno Cyriaco, Luigi Barbieri Ferrarini, Marco Antonio Valentim, Marcos Antonio de França, Pedro Gonçalves, Raony Moraes, Renan Porto, Rodrigo Goulart, Thiago Correia, Veronica Calado, Vinícius Alves e Vinicius Barth, que acompanham minha trajetória acadêmica e têm prezado pelo meu bem-estar diante das circunstâncias que passei desde então.

Viver é muito perigoso.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo explicitar um viés interpretativo da obra *Em Busca do Tempo Perdido* de Marcel Proust a partir dos conceitos de escrita, tédio e devaneio a fim de compreender sua estética literária enquanto próxima de uma escrita melancólica. Considerando a escrita proustiana como um processo investigativo que busca evocar a rememoração através da interpretação dos signos a partir da perspectiva de Deleuze, demonstram-se os desdobramentos destas relações da escrita com o Tempo: Tempo Perdido e Tempo Redescoberto. Esta dualidade acarreta na compreensão de tédio e devaneio como duas perspectivas que são dadas através do contato com o Tempo e que na escrita de Proust encontram lugar de complementação para que o evento da memória involuntária e o surgimento da rememoração aconteça. Uma vez compreendida a relação entre tédio e devaneio, se faz possível a compreensão do Tempo como um percepto que se aproxima da concepção da acídia, e, por sua vez, da melancolia que promove a felicidade artística e literária. Sendo assim, evoca-se a possibilidade de compreender o tempo como o próprio afeto melancólico que produz a escrita e a rememoração proustiana.

Palavras-Chave: Proust, Melancolia, Tédio, Devaneio, Escrita, Gilles Deleuze, Walter Benjamin.

ABSTRACT

This work has the objective to show a possible perspective of Marcel Proust's *The Remembrance of Things Past* using the concepts of writing, wondering and boredom for an understanding about his aesthetics in proximity with a conception of melancholy. Considering the Proust's writing as an interpretative process that has the goal to bring the remembrance using the Deleuze's notion of sign, it's explained the relations between writing and Time: Time Lost and Time regained. This duality brings the duality between wonder and boredom, making the both concepts be seen as perspectives created by the contact with Time and inside Proust's writing are complementary for the happening of the involuntary memory and the remembrance. Once understood the relation between wondering and boredom, it is possible to comprehend Time like a percepto that approaches of melancholy and, for his turn, of acedia, bringing the artistic and literary happiness. Then, it's aroused the possibility to understand Time like the melancholic affection itself that produces literature and remembrance inside Proust's works.

Key-Words: Proust, Melancholy, Boredom, Wondering, Writing, Gilles Deleuze, Walter Benjamin.

RÉSUMÉ

Cette thèse a la finalité de présenter une interprétation sur le roman *La Recherche du Temps Perdu*, de Marcel Proust, qui utilise les concepts de écrit, l'ennui et le rêve pour comprendre l'esthétique littéraire de lui. Une fois que nous comprenons l'écrit de Proust comme une activité qu'interprète les signes pour évoquer la remémoration (comme dit Deleuze), c'est possible observer les relations parmi le temps dans l'écrit : le temps perdu e temps retrouvé. Cette dualité parmi les deux temps suscite la compréhension de l'ennui e de la rêverie comme affections qui sont créés au moment de l'écrit. Ils sont, donc, deux perspectives du temps que avec la mémoire involontaire sont suscités et sont complémentaires de le procès de création du roman de Proust. Ainsi, l'ennui et le rêve sont nécessaires pour l'observation du Temps crée pour Proust comme un roman qui utilise le Temps pour expliquer la mélancolie.

Mots-Clés: Proust, Mélancolie, L'ennui, Rêverie, L'écrit, Gilles Deleuze, Walter Benjamin.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	13
2. A Escrita em Proust: Signos e Experiência	25
2.1. Signo e estilo como transmutação da escrita	25
2.2. Experiência inexperiente: a Felicidade em Proust	44
3. Tempo e Melancolia	59
3.1. A Escrita da Melancolia	59
3.2. Bocejos e devaneios: Tédio e Devaneio na <i>Recherche</i>	71
3.2.1. Vida corriqueira, acídia e fuxico: Tédio	71
3.2.2. Espaço e vertigem: Sonho como estopim da Melancolia	86
4. Considerações Finais	106
5. Referências Bibliográficas	116

1. Introdução

And nothing 'gainst Time's scythe can make
defence
Save breed, to brave him when he takes thee
hence.

William Shakespeare

Tratar de Proust é estar em laços com o tempo. No entanto, falar do tempo é também falar do que é terrível. É inevitável o discurso severo do Pai de André em *Lavoura Arcaica* não ecoar dentro de nossas cabeças ao nos ditar a natureza do tempo:

[...] o tempo é contudo nosso bem de maior grandeza: não tem começo, não tem fim; é um pomo exótico que não pode ser repartido, podendo entretanto prover igualmente a todo mundo; onipresente, o tempo está em tudo; [...] rico não é o homem que coleciona e se pesa no amontoado de moedas, e nem aquele, devasso, que se estende, mãos e braços, em terras largas; rico só é o homem que aprendeu, piedoso e humilde, a conviver com o tempo, aproximando-se dele com ternura, não contrariando suas disposições, não se rebelando contra seu curso, não irritando sua corrente, estando atento para o seu fluxo, brindando-o antes com sabedoria para receber dele os favores e não sua ira; [...] (NASSAR, 2014, pp.52-53)

O tempo é aquele pelo qual devemos nos curvar, ou somos engolidos e devorados por sua má vontade em relação a nós. Todo vivente deve ser obediente ao tempo como quem obedece ao pai. Entretanto, até mesmo entre os mais obedientes, existe o ensejo em alguma medida enganá-lo, resistir a sua tirania e poder se tornar, como ele, imortal. Proust tão bem sabia disso que, no ímpeto de resisti-lo, dedicou sua vida a escapar do terror de uma existência sugada por ele e conduzida ao esquecimento: o paradoxo do sacrifício a fim de perdurar ante o tempo. E, diante da tarefa que se incumbiu, ele faz da arte um sinônimo de vida. Certamente, a luta/busca contra o Tempo é o grande mote do trabalho artístico de Marcel Proust.

Logo, o que pretende esta dissertação? Qual é, de fato, sua pertinência? Trabalhos intelectuais a respeito de Proust correm aos montes por todos os lados e já há bastante tempo. Atualmente, discutir qualquer detalhe relativo a Proust é estar

repleto de uma extensa bibliografia de trabalho. Certamente essa fecundidade é oriunda de sua escrita absolutamente *sui generis*, que é estudada até hoje com grande ferocidade. Em verdade, o pensamento contemporâneo possui grande vinculação para com Proust e se torna quase que uma obrigatoriedade revisitá-lo a fim de compreender questões que rondam as discussões de nossos tempos. Sendo assim, é impossível não tocar na estrutura dessa literatura e não se aperceber da imensidão da proposta sugerida pelos sete volumes do *Em Busca do Tempo Perdido*.

Em Busca do Tempo Perdido - ou *Recherche* -, em sua totalidade, mais trata da história da tristeza de um indivíduo incapaz de realizar seu maior sonho: tornar-se um escritor. A passagem do tempo acarreta ao narrador a constatação gradativa de sua vida como um fracasso e que, na medida em que envelhece, sua proximidade com a morte também o conduz ao entendimento da destruição de si: propriamente o tempo perdido. O tempo perdido é de grande importância para Proust, pois é somente esse tempo que efetivamente passa e deixa de existir no presente que garante que a narrativa possa surgir. Sendo assim, o trabalho proustiano pretende se constituir de eventos que já foram efetivamente passados, perdidos ou ainda inexistentes no presente e que agora são revisitados com a intenção de encontrar uma razão válida para a construção de um romance e de que o narrador possa se considerar um escritor. Ao longo desse processo, de forma até mesmo paradoxal, podemos notar justamente que o texto é constituído de uma narrativa que se constrói a partir de uma incompletude que formula um romance. A tarefa de Proust não se edifica pela capacidade em construir um romance que esteja devidamente concluso, mas sim pela incapacidade de dar fim a totalidade de sua obra com êxito. Esta característica é muito bem apresentada por Ítalo Calvino em *Seis Propostas para o próximo Milênio* quando afirma que o trabalho de Proust é um trabalho que manipula a incapacidade de ser concluído:

Nem mesmo Proust consegue ver o fim de seu romance-enciclopédia, mas não decerto por falta de planejamento, dado que o projeto da *Recherche* nasce como um todo, princípio, fim e linhas gerais, mas porque a obra vai se adensando e dilatando em seu interior por força de seu próprio sistema vital. A rede que concatena todas as coisas é também o tema de Proust: mas em Proust essa rede é feita de pontos espaço-temporais ocupados sucessivamente por todos os seres, o que comporta uma multiplicação infinita das dimensões do espaço e do tempo. O mundo dilata-se a tal ponto que

se torna inapreensível, e para Proust o conhecimento passa pelo sofrimento dessa inapreensibilidade. (CALVINO, 1990, p.86)

Calvino evidencia que o conhecimento de Proust é inapreensível em função dessa imensidão que é a análise do Tempo. A *Recherche*, a partir dessa perspectiva, consiste em um trabalho incompleto porque é impossível que o Tempo seja devidamente conhecido em sua totalidade, pois o aprendizado que se tira do Tempo sempre se conduz a cada vez mais à investigação de outros aspectos que revestem o passado. Sendo assim, o esforço tomado pelo narrador em se tornar um escritor é sempre imensurável, pois nunca efetivamente ele consegue, com efeito, dar conclusão a proposta que encarrega para si mesmo. Na medida em que o tempo se perde, a saber, se destrói, a memória se encarrega de trazê-lo através desses incontáveis pontos espaço-temporais que só conseguem ser trazidos de volta através da escrita.

Levando em consideração esta característica, a saber, a compreensão de que a *Recherche* é um trabalho que trata da escrita como uma incompletude através do tempo que se perde, este trabalho pretende tomar esta diretriz: sugerir a interpretação do Tempo como força motriz que, somente quando perdido, é capaz de produzir escrita. A arte em Proust depende intimamente da concepção da passagem do tempo, em outras palavras, desse tempo perdido, para que se construa a narrativa sobre a experiência do narrador perante o Tempo e os meandros que a envolvem. Eis então a morte, os amores que acabam, as lembranças da infância, os problemas do passado mal resolvidos que se tornam necessários e revisitados para compreender o significado profundo que a vida poderia transmitir. Entretanto, a compreensão desse sentido dado por Proust reside na criação artística: Felicidade é compreender o paraíso dos poetas, ou ainda o local extratemporal do qual as lembranças habitam e que, com o toque da memória involuntária, podem outra vez ser revividas pelo narrador, a saber, através da escrita.

Porém, a escrita de Proust e sua busca pela felicidade precisa se confrontar com o fato de que, majoritariamente, se perde. A incapacidade constante da completude do trabalho, tão longamente demonstrada pelo narrador sempre se reflete como um aborrecimento uma vez que ser escritor é uma tarefa inconclusa. A felicidade da escrita em Proust é o encontro e confrontar-se com a tristeza: a

nostalgia do tempo que se faz capaz de reviver, ou ainda de trazê-lo de volta (*temps retrouvé*) através da literatura como uma experiência artística, já de antemão ciente da brevidade da recuperação desses eventos do passado pela memória e feita enquanto escrita. Assim, podemos compreender que Proust busca com seu trabalho narrativo extenso o retorno desse evento mágico que a memória pode trazer a partir de uma lembrança que acomete ao narrador e que ele experimente outra vez mais a vivência do tempo perdido (*temps perdu*).

Assim, torna-se imprescindível compreender a constituição do trabalho literário de Proust a partir da escrita. A escrita é, então, o ambiente e requisito para que o experimento do tempo ocorra. Para esta dissertação, portanto, cabem dois capítulos. O primeiro capítulo visa esclarecer o conceito de estilo desenvolvido por Proust. Amparamos-nos, fundamentalmente, nos trabalhos de Gilles Deleuze e Cançado, considerando a escrita proustiana como uma escrita vinculada com a interpretação e análise dos signos. Tal interpretação se valeria de um aprendizado por parte do narrador que utiliza a escrita como um instrumento de análise e rigor enquanto revisita as memórias, tentando compreender o máximo possível o que podem os signos transmitir através da relação com eles. Logo, a retomada dos eventos do passado pelo narrador é composta de um esforço em descrever e reavivar tais lembranças com o propósito de compreender o significado que tais acontecimentos podem deter dentro deles mesmos, nos signos.

O modo como a escrita se constitui e elabora o pensamento diante desse aprendizado/interpretação dos signos é considerado, por Proust, como o estilo. É bastante enfático por parte dele que o estilo seja considerado como uma perspectiva ou ainda uma *visão*, um modo de compreender e interpretar a realidade que os signos propõem. Faz-se evidente, no caso da *Recherche*, a ambiguidade da concepção de estilo na medida em que este designa como também edifica, molda o ambiente pelo qual o narrador passeia. O contato com os signos e a sua interpretação, no seu grande trabalho de revisitar as memórias, conduzem o narrador a vasculhar e percorrer as memórias a fim, paradoxalmente, de se perder. A narrativa de Proust como um passeio nos faz notar que sua escrita vaga pelos temas que rememora e não consegue nunca efetivamente concluí-los. A grande obsessão de Proust pela concepção de monumento ao tratar das catedrais poderia ser bem afirmado e ampliado: considerando a memória como uma grande cidade em

que Proust conhece e revisita caminhando por ela, mais nos parece que ele cada vez mais que se embrenha por ela, se perde, não retorna ao seu destino inicial de forma intencional.

Aparentemente, notamos uma contradição entre as propostas: O monumento tem como intenção a formação de uma lembrança inesquecível, o que, em um primeiro momento, não se faz coerente que o escritor relembre para, do contrário da ideia de monumento, se perca em suas próprias memórias. Convém aqui retomarmos o comentário de Calvino quando afirma a grande dilatação do rememorar, pois o ato de escrita das memórias na mesma medida em que produz um registro de retomada do tempo gera um conhecimento dos signos impossível de ser conhecido em sua totalidade. Tendo em vista a impossibilidade de abranger completamente o conhecimento destes signos, esta tarefa se faz interminável uma vez que sempre haverá mais memórias e signos a serem recordados. Sendo assim, por mais que exista por parte do narrador a busca pelo registro escrito dos signos que o circundam, a capacidade inesgotável de interpretação dos signos faz com que o narrador transite pelas memórias sem, no entanto, efetivamente completá-las. O trabalho da *Recherche* em relação ao Tempo é, portanto, uma relação de incompletude que demonstra que a noção de monumento, em seu propósito de edifício fundador, é também a execução de um projeto interminável sem pretensões de conclusão. A conclusão do trabalho literário proustiano não é, portanto, uma conclusão que visa finalizar o romance de modo universal, mas sim a sugestão de uma perpétua leitura e rememoração do romance a fim de ser um trabalho aberto. Tal abordagem realizada é bastante similar ao que encontramos no romance *As Mil e Uma Noites*: Scherazade conta histórias noite após noite ao sultão sem, no entanto, ser alcançada a milésima primeira noite, sugerindo que Scherazade continue narrando suas histórias de forma indefinida através do tempo.

Tendo em vista a posição de uma rememoração que se perde, podemos observar em Proust, de forma bastante contundente, uma proximidade com o conceito do *flâneur* uma vez que a escrita da *Recherche* vaga pelos ambientes, passeia pela memória como quem visita uma cidade, prestando atenção a seus detalhes, como muito bem aponta Walter Benjamin:

O princípio da flânerie em Proust: “Então, longe de todas essas preocupações literárias e sem me prender a nada, de repente um

teto, o reflexo do sol em uma pedra, o cheiro de um caminho detinham-me pelo prazer singular que me proporcionavam, e também porque pareciam esconder, para além do que eu via, algo que me convidavam a buscar e que, apesar de meus esforços, não consegui descobrir” [...] – Esta passagem permite reconhecer claramente como o antigo sentimento romântico da paisagem se desfaz e como surge uma nova visão romântica dela, que parece ser sobretudo de uma paisagem urbana, se é verdade que a cidade é o autêntico solo sagrado da flânerie. (BENJAMIN, 2007, p.465)

A *flânerie* que Proust realiza, então, não constitui somente uma observação detida dos objetos que o rodeiam (que por sua vez são transmitidos através da escrita), mas também de uma busca pelo significado profundo que estes objetos e ambientes detêm e que podem, de alguma forma, explicitar o sentido de uma vivência. O flunar em Proust se constitui de uma capacidade de se perder nos meandros dos signos e com eles obter explicações e interpretações sobre a realidade que não pretendem esclarecê-la, mas sim aprofundá-la e com ela se perpetuar na medida em que o romance se desenrola. É nesse aspecto, enfim, que se faz possível a observação da escrita de Proust como necessária, pois na medida em que se faz a busca pelo tempo, é também a demanda de uma busca despropositada, que não possui um caminho certo a se guiar e então acaba por flunar, caminhar por caminhar ante a rememoração trazendo essa experiência literária sobre o tempo.

Cabe-nos conceder a *Recherche* o esforço deliberado ao ócio: a escrita como uma tarefa sonhadora e que não alcança, apesar da sua busca, uma finalidade explícita. Eis o paradoxo do romance: a busca pelo sentido do tempo através da capacidade de desdobrar no fluxo das memórias a esmo, buscando se perder à toa, despropositadamente, sem que a busca denote uma empreitada de utilidade. Proust insiste em dar ao estatuto da arte um sentido difuso, de que ela pode tratar da vida dos homens. Logo, somos conduzidos a compreender em que medida a escrita de Proust em sua *flânerie* se efetiva enquanto experiência literária: em que medida a experiência desse tempo é possível de ser apreendida?

É a partir desse gancho, portanto, que o segundo capítulo é possível de ser esmiuçado: uma vez que podemos compreender a experiência do texto proustiano, podemos dele analisar seus desdobramentos no seu trabalho de experiência. Desta feita, através do trabalho de Panofsky, é possível constatar uma semelhança flagrante entre a concepção de Tempo dada por Proust com a concepção de

Saturno, o que nos aproxima diretamente da seguinte premissa: o Tempo proustiano como um tempo intimamente ligado com a melancolia. O temperamento ambíguo de Saturno, a saber, de ser o Deus que provê a vida e que também a retira, ou ainda que dá graça e ao mesmo tempo amaldiçoa se assemelham de modo bastante contundente com o comportamento do Tempo em Proust: O Tempo que ceifa e o Tempo que retoma a alegria. Em linhas gerais, poderíamos conceber o Tempo como capaz de trazer a tristeza e a alegria de forma concomitante e que somente por uma questão de modo se alteram. Entretanto, uma vez que esta dualidade são modos de Saturno, o que são os afectos produzidos por ele? Eis que defendemos: Saturno porta em si a melancolia. A melancolia é a única capaz de portar consigo a dualidade do Tempo e ser mote para a busca de Proust. Compreender a melancolia se torna a compreensão da experiência do tempo, da vida e do próprio objetivo de Marcel para se reconhecer como um escritor.

Uma vez posta a questão a respeito da experiência dada pelo flamar do texto proustiano, compreendemos que são suscitados dois aspectos importantes para que esse fenômeno da melancolia efetivamente aconteça: a concepção de tédio e de sonho. Uma vez que há em Proust a necessidade de um ócio *flâneur*, logo se nota que a narrativa proustiana é despropositada a tratar de grandes acontecimentos. Desde o início da narrativa de Proust, notamos que o narrador não sabe, com clareza, os motivos pelos quais inicia sua busca pela compreensão e/ou motivo para escrita. Esse despropósito da escrita proustiana é, então, apresentado pelo desconhecimento do narrador em saber exatamente o objeto que pretende investigar, suscitando uma ideia de narrativa que relata acontecimentos banais de forma desimportante e irrelevante. Logo, a narrativa da *Recherche* inúmeras vezes se debruça em detalhes a respeito dos ambientes e das relações que não necessariamente são de caráter notório ou importante. O tempo perdido de Proust mais se assemelha a rotina ordinária burguesa que estamos acostumados a observar: problemas familiares comuns, a não reciprocidade amorosa, jantares entre amigos, etc. Faz-se evidente que Proust não está preocupado em dar ao seu romance a compreensão grandiosa de uma vida épica, mas sim a dar a dimensão da vida ordinária e propriamente dada ao tédio, a ausência de grandes movimentações e ações que é a vida cotidiana burguesa. Contudo, e simultaneamente, são desses momentos absolutamente banais que emerge a

redescoberta, algo tal como um maravilhamento do qual Proust obtém através da escrita do tédio e que floresce muitas vezes misto entre o encantamento e o espantoso, uma mágica da qual o mundo ordinário é capaz de oferecer:

Em Paris também, em um dos bairros mais feios da cidade, sei de uma janela de onde se avista, após um primeiro, um segundo e até um terceiro plano constituídos pelos telhados amontoados de várias ruas, uma torre violácea, às vezes avermelhada, às vezes também, nas melhores “provas” que lhe tira a atmosfera, de um negro decantado de cinzas, a qual não é mais que o domo de Santo Agostinho e que dá àquela vista de Paris o caráter de certas vistas de Roma, por Piranesi. [...] E ainda hoje, em alguma grande cidade da província ou em algum bairro de Paris que não conheço bem, quando um transeunte “que me mostra o caminho” me indica ao longe, como ponto de referência, uma torre de hospital, um campanário de convento a erguer a ponta de sua torre eclesiástica na esquina de uma rua que eu devo tomar, por pouco que minha memória lhe possa obscuramente encontrar algum traço de semelhança com a figura amada e desaparecida, se acaso o transeunte se volta para ver se não me perco, há de espantar-se ao me surpreender, esquecido do passeio ou da obrigação, ali parado diante da torre, horas e horas, imóvel, tentando lembrar-me, sentindo, no fundo de mim, terras reconquistadas ao esquecimento, que vão secando e delineando seu perfil. [...] (PROUST, 2012, pp. 95-97 A¹)

Uma simples torre, um obelisco, ou qualquer campanário podem produzir em Proust essa capacidade de rememoração sonhadora, como o campanário de Combray, de modo a ficar diante da torre a esmo, a lembrar, a revisitar dentro de si algo como um sonho, em um limiar ante o estar desperto e de alguma forma estar sonhando acordado. É de tais momentos que Proust estabelece uma relação de investigação, visando uma compreensão do sentido que todas estas impressões e a *flânerie* busca abarcar em si.

Entretanto, e aqui cabe o questionamento: Apesar do aspecto despropositado e ocioso de Proust em suas buscas, o que necessariamente o move? A saber, qual é a razão pela qual Proust dedica tantas e tantas páginas a apreender um sentido desconhecido e que, por sua vez, o movimenta a ser este *flâneur* que, de forma insistente, percorre todas as suas memórias e nelas se perde? O tempo perdido mais soa como o tempo impossível de ser recuperado, a saber, aquele que necessariamente se faz incapaz de retornar, pois acabou. A noção de finitude em

¹ Para facilitar o processo de localização das citações ao longo do trabalho de Proust, optou-se por utilizar uma demarcação alfabética dos livros da *Recherche*. Assim, seguindo a ordem dos títulos dos romances, a demarcação alfabética busca seguir o mesmo desencadeamento (No Caminho de Swann **A**, À Sombra das Raparigas em Flor **B**, etc.).

Proust é tão severa que, inúmeras vezes, retorna a ela através da memória voluntária, ou ainda essa memória intelectual que apenas relembra, sem necessariamente revivê-la, e dela compreende o sofrimento que o tempo perdido carrega como o portador da tristeza. Todavia, da mesma forma que no tempo perdido é que se abriga o sentido da finitude, é nele, de forma concomitante, que se opera o júbilo, o maravilhamento muito próximo de um sonho desperto de que Proust insiste em afirmar como necessário. Eis a pertinência de nosso estudo: a compreensão da dualidade do tempo perdido como tristeza e alegria bem como a necessidade dessa coincidência paradoxal enquanto fundadora da compreensão artística do próprio trabalho de Proust, a saber, que a redescoberta do tempo significa a compreensão da tristeza que assola o Tempo e que a existência se compõe dela:

Faz muitos anos isso. A parede da escada, onde vi subir o reflexo de sua vela, já não existe há muito. Em mim, também, foram destruídas muitas coisas que julgava que iriam durar para sempre, e novas coisas se edificaram, dando nascimento a penas e alegrias novas, que eu não poderia prever então, da mesma forma que as antigas se me tornaram difíceis de compreender. Faz também muito tempo que meu pai já deixou de poder dizer a mamãe: 'vai com o pequeno'. Jamais renascerá para mim a possibilidade de tais horas. Mas desde algum tempo que recomeço a perceber muito bem, se presto ouvidos, os soluços que tive então a coragem de conter com mamãe. Na realidade jamais cessaram; e somente porque a vida vai agora mais e mais emudecendo em redor de mim é que os escuto de novo, como os sinos de convento, tão bem velados durante o dia pelos ruídos da cidade, que parece que pararam, mas que se põe a tanger no silêncio da noite. (PROUST, 2012, p.62 A)

O emudecimento gradativo do mundo, o tédio que assola a rotina, o envelhecimento que rondam a vivência de Proust o arrastam a tristeza. Proust se comporta tal como um acidioso uma vez que se vê sempre em voltas de compreender a imensidão dos eventos que lhe ocorrem, como se os radiografasse e, em função da imensidão da percepção que o assola, passa a apenas observar, a simplesmente permitir que o tempo se perca. A incapacidade de se tornar um escritor, o não domínio da vida amorosa, a perda de tempo com o supérfluo traz a Proust uma tristeza impossível de ser devidamente evitada, pois se trata da constatação da grandeza da realidade em relação a percepção ou interpretação dela, ou ainda de uma sensibilidade que o assola que gera incapacidade em ser

escrita, se apresentando ao longo do texto tal como um devaneio, um delírio ante a força do tempo.

A partir deste aspecto, isto é, a compreensão da acídia, cabe a compreensão de uma esfera dessa sensibilidade que se torna impactada por ela: como o tédio e o sonho percorrem o narrador como afectos (a partir de uma perspectiva deleuzeana) que o movimentam no desenvolvimento de sua escrita. Entre os dois afectos, a saber, tédio e sonho, notamos a movimentação que Proust estabelece em seu trabalho, criando uma coincidência entre ambos.

Firmada tal premissa, buscamos circunscrever esta dissertação tendo em vista uma aproximação entre o trabalho de Proust e os temperamentos melancólicos sugeridos pelos textos de Jean Starobinski, Giorgio Agamben e Erwin Panofsky no conceito de acídia que permeia o romance, buscando estabelecer uma proximidade entre a alegria/tristeza no interior do Tempo enquanto melancolia. Sendo assim, defendemos que a obra de Marcel Proust se compõe de cartografia e compreensão da experiência da narrativa e da literatura como uma dualidade concebida pela melancolia. Escrita e afecto são, portanto, uma relação intrínseca e dependente que produzem e ao mesmo tempo demonstram o vínculo do Tempo com a literatura. A experiência da arte, enfim, estaria condicionada a melancolia, e por sua vez, intimamente ligada com a vida na medida em que esses afectos são suscitados pelas vivências do narrador no seio do Tempo.

É em função disso que a melancolia, ou ainda o temperamento de Saturno seria fundador da relação de uma casa, ou ainda uma morada, pois a melancolia cria uma perspectiva, um modo de percepção da realidade do qual a *Recherche* cria e, simultaneamente, investiga:

Ora, o que define a casa são as extensões, isto é, os pedaços de planos diversamente orientados que dão à carne sua armadura: primeiro plano e plano de fundo, paredes horizontais, verticais, esquerda, direita, retos e oblíquos, retilíneos e curvos...Essas extensões são muros, mas também solos, portas, janelas, portas-janelas, espelhos, que dão precisamente à sensação o poder de manter-se sozinha em molduras autônomas. São as faces do bloco de sensação. (DELEUZE, 1992, p.232)

A casa é, portanto, este “bloco de sensação” que funda os afectos, tal como prevê Deleuze. É necessário compreender os afectos, a partir da perspectiva

deleuzeana, são resultados da relação entre sensações que criam uma zona de indeterminação sobre as sensações. Deleuze é bastante enfático ao afirmar o afecto como esta “contiguidade, num enlaçamento entre duas sensações sem semelhança” (DELEUZE, 1992, p.224-225), sendo a formação da casa este lugar de criação e relação entre os afectos. Este conceito, bem como o de percepto, portanto, não se comportam de forma a possuírem uma definição clara, pois agem dentro de uma área de indeterminação: os afectos e perceptos são, em si, frutos de relações entre as diversas sensações criadas pelos objetos artísticos. Levando adiante a hipótese de que a *Recherche* é, em suma, um monumento que jamais se conclui, poderíamos pensar que a casa fundada por Proust, a saber, esta casa do Tempo, é o local de criação e dissipação de afectos (local de relação entre as sensações), que poderíamos denominar como o ambiente de suscitação do sonho e do tédio na narrativa proustiana. Dessa forma, poderíamos conceber a morada, o Tempo, junto de seus afectos (sonho e tédio), como formadora do percepto saturnino: a melancolia. Partindo do pressuposto dado por Deleuze de que o percepto é o conjunto de sensações que se reúne em um objeto de arte, poderíamos compreendê-lo na medida em que “os afectos são precisamente estes devires não-humanos do homem, como os perceptos [...] são as paisagens não-humanas da natureza” (DELEUZE, 1999, p.220). Sendo assim, o percepto seria o conceito que se faz plano de relações das sensações, produzindo afectos. Tendo em vista a concepção do Tempo como uma casa, um bloco de sensações, a melancolia se comportaria tal como um percepto que reúne um plano de sensações, propiciando a formação desses afectos denominados por sonho e tédio, e que, ao mesmo tempo, em sua condição de afectos, retroalimentam a melancolia como percepto do Tempo.

Considerando a escrita de Proust como uma escrita *flâneur* que vaga pela imensidão da memória, é possível considerar a melancolia como um percepto que, na sua condição de criar blocos de sensação que alimentam a casa do Tempo, formam algo como uma urbe em que a escrita proustiana caminha e se relaciona com os afectos que se portam na melancolia. Logo, esses afectos dados pelas relações da melancolia enquanto percepto habitam e edificam a cidade, sugerindo que o narrador em seu processo de interpretação dos signos e da retomada do tempo perdido, de fato, se perca dentro do próprio bloco de sensações que constrói enquanto rememora.

Em suma, na caracterização da vida ordinária de um homem burguês que lida com a passagem do tempo e busca compreender o sentido de sua existência e da prática artística que executa, a *Recherche* se vê lidando com as sensações dadas pelo Tempo e como elas se desdobram enquanto uma relação estética entre o narrador e o mundo que o rodeia. Fazendo valer das palavras de Cézanne: “Sonhamos em pleno dia e com os olhos abertos. Somos furtados ao mundo objetivo mas também a nós mesmos. É o sentir” (CÉZANNE apud DELEUZE, 1992, p.220). Assim, é indispensável para que seja possível estabelecer a ponte entre melancolia e as concepções de afecto e percepto dadas por Deleuze para que façamos este itinerário que compreende o sonho e o tédio no interior da escrita proustiana. Buscamos com essa dissertação, enfim, sugerir uma leitura da *Recherche* de forma a salientar sua relação ambígua com a tristeza e com a felicidade na vida e na literatura/arte. Apresentando a relação da escrita de Proust para com o entendimento do Tempo, somos convidados a notar a similaridade do Tempo com a personificação de Saturno em seus desdobramentos imediatos como acídia e melancolia ao longo da escrita proustiana. Propomos uma investigação através dos aspectos do tédio, do sonho, do escrever e da melancolia a fim de compreender a estética de Proust sob outro olhar que seja competente em contemplar a ambivalência dos humores contidos no romance.

2. A Escrita em Proust: Signos e Experiência

2.1 – Signo e estilo como transmutação da escrita

Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade como alguém se perde numa floresta, requer instrução.

Walter Benjamin

Proust é um pigmentador. Incumbe às coisas cor, forma, significado. A sensibilidade de sua percepção dá a confecção de um detalhe: dar o sabor do copo de laranjada ou da chávena de chá. Atém-se a descrever os quartos, os objetos, as sutilezas das pessoas em sociedade, “porque as radiografava quando cria olhá-los” (PROUST, 2012, p.41 E). Debruça-se ante o espectro do tempo vivido de modo perfeccionista, rigoroso. Há semelhante característica do impressionismo na sua predileção pela luz, pela captura do instante da cor pelo instante da luminosidade refletida como pretendia Manet:

As novas teorias não diziam respeito somente ao tratamento de cores ao ar livre (plein air), mas também ao das formas em movimento. [...] À primeira vista, podemos enxergar apenas algumas garatujas confusas. É a ilustração de uma corrida de cavalos. Manet quer que tenhamos a impressão de luz, velocidade e movimento, dando-nos mais nada do que uma escassa sugestão de formas que emerge da confusão. (GOMBRICH, 2011, p.517)

Sem dúvida, se dá o registro de uma percepção, de uma sensação visual. Se pudéssemos dar a Proust a tutela da caneta como a de um pincel, poderíamos atribuir a captura de um instante de sensação: as impressões da memória no movimento do Tempo. O deslizar do pincel ante o quadro-vivo do Tempo de forma rigorosa, perfeccionista. É evidente que Proust não é pintor ou tampouco desenhista. Aliás, é dito inúmeras vezes por ele a sua incompetência ante a tarefa de realizar o sonho de ser um grande artista, pois “não via mais que um vácuo em face minha atenção, reconhecia que não tinha gênio ou que talvez uma enfermidade cerebral o impedisse de surgir” (PROUST, 2012, p. 220 A). Proust, então, descreve. Porém, entre o ato de escrever e pintar há uma incongruência uma vez que a escrita jamais

pigmenta no sentido estrito: como ser um pintor do Tempo utilizando uma caneta? Como fazer da escrita um trabalho artístico com a mesma potência que a pintura?

Através do trabalho de Gilles Deleuze sobre Proust podemos encontrar uma alternativa que visa solucionar este problema. Em *Proust e os Signos*, Deleuze afirma que a narrativa de Marcel se compõe de um aprendizado de signos. Signos esses que se dividem e se expandem ao longo do romance de forma a suscitar o conhecimento do Tempo e, por sua vez, da própria *Recherche*. Os signos são “objeto de um aprendizado temporal, não de um saber abstrato” (2003, p.4) nos dirá Deleuze, do qual nos é incumbida a tarefa de decifrá-lo, tal como um egiptólogo, pois “tudo que nos ensina alguma coisa emite signos, todo ato de aprender é uma interpretação de signos ou de hieróglifos” (Ibid). A saber, a grande busca da *Recherche* nada mais é do que a interpretação desses signos que se encontram por todo o romance. O interpretar desses signos é que garante a Marcel não só o saber literário, mas inclusive a matéria do qual seu livro se compõe: o aprendizado do Tempo no interior do Tempo. Compreendendo, portanto, que os signos são passíveis de serem interpretados por aquele que os apreende, é possível conceber que o signo não se faz de uma matéria definida ou ainda determinada, mas sim de que todos os signos são abertos a inúmeros modos e perspectivas de aprendizagem. A busca da *Recherche* é interpretá-los e deles adquirir a verdade em relação ao signo, que é a verdade sobre o Tempo, sobre o romance de forma plural, de acordo com o desenvolvimento do narrador em relação a eles.

Entretanto, os signos que são adquiridos pelo narrador ao longo do romance não se resumem a uma única natureza. Deleuze descreve que existem, ao menos, quatro tipos de signos que permeiam o romance de Proust: o signo mundano, o amoroso, o sensível e o artístico. Cada um desses signos possui uma particularidade e um modo de serem devidamente interpretados, pois a cada circunstância que o narrador vivencia, estes signos aparecem, se modificam ou se transformam.

Os signos mundanos, o signo mais corriqueiro ao longo da *Recherche*, é um signo vazio, pois este não visa garantir nenhum significado. Deleuze afirma que o signo mundano “não remete a coisa alguma, ele a ‘substitui’, pretende valer por seu sentido. Antecipa ação e pensamento, anula pensamento e ação, e se declara

suficiente” (2003, p.6), pois este trata de gestos, atitudes que não possuem um sentido e que, por uma força de circunstância absorvem a característica de pretender denotar algo, sem, no entanto, possuírem um significado propriamente dito. Professor Cottard, personagem frequentador dos salões da Sra. Verdurin é muito paradigmático nesse sentido: um médico burguês de um temperamento e instrução medíocre, busca valer como um homem de iminência e importância através de atitudes completamente descontextualizadas e que, ao seu ver, são elegantes e até mesmo indicadoras de certo refinamento. Em uma passagem de *No Caminho de Swann*, há um paradigma muito claro do signo mundano de Cottard em relação ao salão Verdurin:

No dia em que Swann lhes foi apresentado [ao salão Verdurin], tinham os Verdurin à mesa o dr. Cottard e senhora, o jovem pianista e sua tia, e o seu pintor favorito de então, aos quais posteriormente vieram junta-se alguns fiéis. O dr. Cottard nunca sabia ao certo em que tom devia responder a alguém, e se o seu interlocutor estava gracejando ou falando sério. E, por causa das dúvidas, acrescentava a todas as suas expressões faciais a oferta de um condicional e provisório sorriso, cuja expectante agudeza o absolveria do reproche de ingenuidade, se a frase que lhe diziam fosse de fato chistosa. (PROUST, 2012, p.252 A)

Cottard é um absoluto ignorante no âmbito social: incapaz de analisar os contextos dos salões em que frequenta e, ao mesmo tempo, muito zeloso de sua reputação, utiliza a dubiedade de suas atitudes como uma alternativa para escapar das situações embaraçosas e se promover enquanto um indivíduo erudito e merecedor de frequentar o salão Verdurin. A mundaneidade, portanto, é esta capacidade do signo em não denotar algo, mas sim um gesto de futilidade que se adéqua a qualquer circunstância.

Todavia, o signo amoroso, pelo contrário, visa a demonstração de uma contrariedade: é o signo do incompreensível, daquilo que nunca sabemos ao certo o que o amado deseja. Deleuze é claro em dizer que “os gestos do amado, no mesmo instante em que se dirigem a nós e nos são dedicados, exprimem ainda o mundo desconhecido que nos exclui” (2003, p.8). O signo do amor é o signo da obscuridade: é o desespero de Swann em saber se Odette de fato está em casa dormindo ou o trai com outras pessoas, ou ainda a de Marcel em aprisionar Albertine em sua casa para que ela não entre em contato com outras pessoas. Proust é fatalista no que compete ao amor: é impossível conhecer àquele a quem amamos,

pois este é uma incógnita, um universo desconhecido ao qual sofremos insistentemente em conhecê-lo. A saber, o signo amoroso é um signo mentiroso já que “as mentiras do amado são os hieróglifos do amor” (2003, p.9). O grande decifrar do amor é a constatação cabal da sua incapacidade de ser devidamente compreendido já que ele sempre mente, nos engana com nossas pressuposições em relação ao signo. A relação de Swann com Odette é muito clara quanto a isso: Swann perde a capacidade de avaliar as atitudes de Odette uma vez que por ela se apaixona e tende a ser cada vez mais ridículo e escravo de seu próprio ciúme em relação a uma mulher que não o ama:

A partir daquela noite, Swann compreendeu que jamais renasceria o sentimento que Odette lhe dedicara e que não mais se realizariam as suas esperanças de felicidade. E nos dias em que por acaso ela ainda se mostrava gentil e carinhosa, se lhe fizera alguma atenção, Swann notava esses signos aparentes e enganosos de um leve retorno com essa solicitude enternecida e cética, essa alegria desesperada daqueles que, cuidando de um amigo já nos últimos dias de uma doença incurável, relatam, como fatos preciosos [...]. Sem dúvida, Swann estava certo de que, se vivesse agora longe de Odette, ela acabaria tornando-se lhe indiferente, de sorte que ficaria satisfeito se ela deixasse Paris para sempre; ele teria tido a coragem de ficar; mas não tinha a de partir. (PROUST, 2012, p.424 A)

A tragédia amorosa de Swann se resume a incapacidade de ser amado por uma mulher que veementemente o despreza, sem ser capaz de abandoná-la. Os resquícios de um amor adormecido, o mínimo gesto de afeto, mesmo ciente de que fossem falsos, o faziam permanecer ligado a Odette. Ela, ao contrário de Swann – um burguês erudito, crítico de arte e envolvido com a classe intelectual de Paris –, era uma dama de corte fútil e desinteressada dos temas elevados. Desta forma, o sofrimento tomado por Swann não competia somente ao fato de ser menosprezado por uma mulher que não lhe supria sentimentos, mas sim pelo fato de sua personalidade e estilo serem excluídos pelos juízos frívolos e desinteressados de Odette em relação ao trabalho dele. Contudo, diante da incapacidade de se desfazer desta prisão interpretativa dos signos de Odette, Swann sucumbe a uma vida solitária.

Por sua vez, os signos sensíveis são os signos da percepção. É a capacidade de se apreender a sensação, a percepção de determinado acontecimento e dele aproveitar o signo. Tal como ocorre na célebre cena das madalenas com chá, o signo sensível se dá como uma qualidade que “nos proporciona uma estranha

alegria, ao mesmo tempo que nos transmite uma espécie de imperativo” (2003,p.10). Logo, uma vez que Marcel experimenta a madalena imersa no chá, é possuído de grande alegria que o leva a querer compreender a razão pela qual foi tomado por tal sentimento. O signo sensível seria a tentativa de apreensão desta qualidade que permeia os objetos sem, entretanto, pertencer a eles. A saber, todos os objetos são fecundos para que os signos sensíveis se manifestem: as árvores em Balbec, o tilintar dos talheres, o tropeço dado por Marcel no calçamento em Paris, etc. A qualidade apreendida por eles nem sempre é devidamente compreendida, entretanto é a busca dela que movimenta ao conhecimento do signo. O aprendizado das qualidades desemboca imediatamente no grande mote do trabalho de Proust: a compreensão da arte. A qualidade, desse ponto de vista, poderia ser encarada como um estopim, ou linha de partida, para que o processo de redescoberta do tempo (do buscar encontrar o sentido profundo por detrás dos signos que acometem Marcel) seja possível.

Enquanto compreensão da arte, o signo artístico é aquele que reúne todos os demais signos para formar a grande matéria literária de Proust: a própria *Recherche*, em outras palavras, a própria busca/egiptologia do Tempo. Compreender o aspecto artístico do Tempo é compreender o sentido oculto por detrás de todos os signos do aprendizado do narrador. “É por esta razão que todos os signos convergem para a arte; todos os aprendizados, pelas mais diversas vias, são aprendizados inconscientes da própria arte. No nível mais profundo, o essencial está nos signos da arte” (2003, p.13). Deleuze considera a arte em Proust como uma busca de essências, do qual a investigação a respeito do Tempo é também o resgate da essência da arte, e a essência, desse ponto de vista, é a busca pela verdade. A arte em sua capacidade essencial transmuta todos os demais signos para si de forma que tudo que ocorre no aprendizado de Marcel é propriamente arte. Aqui retornamos a nossa pergunta inicial: como pode Proust utilizar a caneta como aquele que pinta? O signo, em especial o signo artístico, seria aquele que transmuta, transforma e adapta os aprendizados em novas formas. Sendo assim, é através do processo de rememorar o aprendizado do passado que Marcel (ou ainda Proust) consegue estabelecer a escrita/pintura do romance através do conceito de estilo.

Cabe, antes de tudo, situar-se ante as lembranças de seu passado, na ponta do lápis. Eis o que Proust executa: refazer o passado através do ato da escrita. Ele

se vê como na necessidade de reconstruir a arquitetura da memória através da sua linguagem minuciosa, em longos períodos, pois “eram uma espécie de sorvo extremo de ar que esse asmático pânico tentava no limite da relação com o outro” (CANÇADO, 2008, p.18). Há a demanda interminável em edificar frases que completassem em si um sentido intenso, profundo, colorífico do qual os signos fossem devidamente esclarecidos.

Todavia, em que medida podemos conceber a concepção de Proust e Deleuze como válidas? É lícito afirmar o conceito de estilo e signo como passíveis de transmutação e que a escrita da *Recherche* seria capaz, de fato, de promover essa possibilidade de metamorfose que consegue alcançar uma maior compreensão do Tempo? Em outras palavras, como pode a escrita ser capaz de não somente representar, mas também criar? Diante dessa questão, é conveniente considerar o viés antagônico sugerido por Jean-Paul Sartre em *Que é a Literatura?*, que afirma existir uma dicotomia entre prosa e poesia. A poesia seria aquela que combina as palavras de modo a compor uma paisagem, um quadro vivo de contemplação ao qual Sartre concebe como frase-objeto:

O falante está em situação de linguagem, investido pelas palavras; são os prolongamentos de seus sentidos, suas pinças, suas antenas, seus óculos; ele as manipula a partir de dentro, sente-as como sente seu corpo, está rodeado por um corpo verbal do qual mal tem consciência e que estende sua ação sobre o mundo. O poeta está fora da linguagem, vê as palavras do avesso, como se não pertencesse à condição humana, e, ao dirigir-se aos homens, logo encontrasse a palavra como uma barreira. [...] Não sabendo servir-se da palavra como signo de um aspecto do mundo, vê nela a imagem de um desses aspectos. E a imagem verbal que ele escolhe por sua semelhança com o salgueiro ou o freixo não é necessariamente a palavra que nós utilizamos para designar esses objetos. [...] em suma, a linguagem inteira é, para ele, o Espelho do mundo. [...] As palavras-coisas se agrupam por associações mágicas de conveniência ou desconveniência, como as cores e os sons; elas se atraem, se repelem, se queimam e sua associação compõe a verdadeira unidade poética que é a frase-objeto. (SARTRE, 1989, pp.15-16)

De acordo com a perspectiva sartreana, a poesia é da ordem criativa, pois tem o poder de transformar a linguagem em objeto e com ela estabelecer arranjos. Por sua vez, a prosa não possui a capacidade de compor palavras-objetos ou ainda frases-objeto que se fazem por essas associações mágicas. Pelo contrário, a prosa seria apenas um mero instrumento de linguagem que denota os objetos sem fazê-

los propriamente serem os próprios objetos. A poesia, neste sentido, seria superior a prosa por ser capaz de efetivamente criar uma paisagem ou um sentido original a partir do manejo da linguagem enquanto imagem: trata-se, como bem diz Sartre, de um espelho do mundo do qual a composição contemplativa é sua maior tarefa. A prosa, antagonicamente, meramente expõe/denota o que está no mundo, ou então tão somente expressa um pensamento de modo representativo, não objetifica seus elementos a fim de estabelecer uma criação/produção:

À medida que o prosador expõe sentimentos, ele os esclarece; o poeta, ao contrário, quando vaza suas paixões em seu poema, deixa de reconhecê-las; as palavras se apoderam delas, ficam impregnadas por elas e as metamorfoseiam; não as significam, mesmo a seus olhos. A emoção se tornou coisa, passou a ter a opacidade das coisas; é turvada pelas propriedades ambíguas dos vocábulos em que foi confinada. [...] Mas o fato de o poeta ser vedado engajar-se será razão suficiente para dispensar o prosador de fazê-lo? [...] O escritor é um falador; designa, demonstra, ordena, recusa, interpela, suplica, insulta, persuade, insinua. Se o faz no vazio, nem por isso se torna poeta: é um prosador que fala para não dizer nada. [...] A arte da prosa se exerce sobre o discurso, sua matéria é naturalmente significante: vale dizer, as palavras não são, de início, objetos, mas designações, mas designações de objetos. [...] A prosa é antes de mais nada uma atitude do espírito; há prosa quando, para falar como Valéry, nosso olhar atravessa a palavra como o sol ao vidro. (SARTRE, 1989, pp.17-18)

Sendo assim, podemos afirmar que o trabalho da prosa em Sartre é de expor, dar às claras, transparecer um significado no mundo e que, graças a ela, se torna explícito e exprimido, sem que ela propriamente crie. Em um primeiro momento, analisando o trabalho de Proust como aquele que investiga e decifra os signos, como é a postura de Deleuze, poderíamos muito bem denominá-lo como um prosador pelos critérios de Sartre. Entretanto, a capacidade de interpretar os signos é também a mesma capacidade de usá-los para produzir a linguagem que compõe a *Recherche*: decifrar os signos é também manuseá-los de forma a criá-los, fazer com que esses signos venham a existir. Esclarecer em Proust não se trata de meramente apresentar o sentido oculto (a verdade dos signos), mas fazer emergir esses signos com sentido a partir do esforço interpretativo e contextual do Tempo, pois “procurar a verdade é interpretar, decifrar, explicar, mas esta ‘explicação’ se confunde com o desenvolvimento do signo em si mesmo” (DELEUZE, 2003, p.16). Uma vez que os signos são também estes que se criam e se desenvolvem através da investigação, como poderíamos discernir plenamente, a partir dos critérios de

Sartre, quando é que Proust denota ou compõe? Em outras palavras: Proust é um prosador ou é um poeta? Se ele é poeta, por que escreve em prosa? Se ele é prosador, por que seu romance só possui sentido na medida em que é um romance que compõe as paisagens da memória? As definições de Sartre, portanto, são insuficientes para justificar o trabalho realizado na *Recherche* uma vez que não ambos os conceitos não conseguem comportar o que Proust estabelece como escrita.

Considerando esta questão, a saber, do lugar que o texto proustiano propriamente habita enquanto literatura, é que o conceito de estilo acaba por adquirir sua maior relevância: sendo a *Recherche* um romance da transmutação, a literatura de Proust não se resume a considerar a escrita como denotativa ou somente representativa dos objetos. Dessa forma, a forma como o romance é escrito se faz de suma importância para a formação do seu trabalho investigativo do Tempo, e, sobretudo do próprio estilo. José Maria Cançado aponta, de forma enfática e corroborando com nossa posição, sobre o método proustiano como um método de rigor:

[...] Proust é o escritor cujo método de composição é o mais estrito, o mais rigoroso. Suas frases sempre recomeçadas, que percorremos valendo-nos dos pontilhões das conjunções sintáticas e dos respiradouros das imagens [...] são o próprio mecanismo do pensamento. Correspondem a este mecanismo. (CANÇADO, 2008, p.68)

Escrever em Proust é como dar precisão diante de uma “espécie de Nilo da linguagem, fluindo, carreando e depositando incessantemente os detritos e o húmus do sentido” (CANÇADO, 2008, p.67). Tal noção corrobora de modo notório com que Proust concebe em seu livro *Sobre a Leitura*: escrever trata-se de uma capacidade de visão, tal como os pintores, que suscitam a formação de uma nova perspectiva. Eis o estilo:

O estilo não é de maneira alguma um enfeite como creem certas pessoas, não é sequer uma questão de técnica, é – como a cor para os pintores –, uma qualidade de visão, a revelação do universo particular que cada um de nós vê, e que não veem os outros. O prazer que nos dá um artista é de nos fazer conhecer um universo a mais. (PROUST, 1989, p.34)

O estilo se compõe, portanto, de uma qualidade que transmuta a escrita. Não se trata, assim, de uma mera denotação/descrição dos objetos que rondam a

memória a fim de meramente rememorar. Ao contrário, a investigação desses signos, a procura das qualidades a fim do estatuto da arte é que fazem com que o estilo seja capaz de modificar e apresentar os segredos que se encontram por detrás desses signos e acontecimentos das vivências do narrador. Logo, o estilo tem por fim compor bem como ampliar os detalhes, as minúcias, como uma pincelada: capturar o instante e movimentá-lo dentro do Tempo, almejando alcançar o sentido profundo que se resguarda entre as percepções dadas na memória. Podemos dizer que, neste método de escrita, a busca é sempre pelo detalhe que assegura uma perspectiva, a demonstração de um mundo sutil, um mundo de signos que é dado no detalhe ínfimo que carrega consigo um significado despercebido e que somente a escrita o apresenta. Não é à toa que Proust diz que “os mais belos livros estão escritos numa língua estrangeira” (PROUST, 1989, p.141), como se a escrita alcançasse a ressignificação de seus próprios termos a fim de promover a demonstração dessa visão/perspectiva. Em Deleuze, o conceito de estilo aborda uma função muito similar com a que profere Proust, pois este concorda com o fato de que o estilo promove uma transmutação da matéria:

O verdadeiro tema de uma obra não é o assunto tratado, sujeito consciente e voluntário que se confunde com aquilo que as palavras designam, mas os temas inconscientes, os arquétipos involuntários, dos quais as palavras, como as cores e os sons, tiram o seu sentido e a sua vida. A arte é uma verdadeira transmutação da matéria. Nela a matéria se espiritualiza, os meios físicos se desmaterializam, para refratar a essência, isto é, a qualidade de um mundo original. Esse tratamento da matéria é o estilo. (DELEUZE, 2003, p. 45)

Portanto, cabe ao estilo, dentro de toda a obra de Proust, a capacidade de conduzir o método de investigação dado pelo narrador à descoberta do sentido, da pertinência de sua própria escrita (e conseqüentemente de sua arte). Transmutar é suscitar uma perspectiva que esmiuça os eventos que circundam o narrador e encontra o sentido do Tempo.

A transmutação do estilo não é a de assumir uma nova identidade, isto é, a caneta se tornar o pincel. A alquimia que o estilo pretende promover, é válido ressaltar, se afasta dessa premissa. Mas sim podemos dizer que o estilo é capaz de agir como se fosse um pincel, como se o pintasse. A transmutação se assemelha a tarefa de uma metáfora, de exprimir o que por detrás da linguagem (ou ainda dos signos) está resguardado e que, em seu contato, se desvela e nos mostra tal como

uma pintura. São estas metáforas que consolidam as imagens da *Recherche*, a saber, os saberes transmutados da escrita como sensações oriundas dos signos e delas é retirada a arte e o aprendizado do Tempo. Entretanto, o estilo só assim consegue proceder a partir do método de rememoração, em que cada frase busca inchar-se dos detalhes do apreendido.

A rememoração dada por Proust, para Deleuze, se constitui de um ato de violência: a busca pela arte e, por sua vez pela verdade, não é constituída de um ato voluntário. Os signos agem imperiosamente àquele que os apreende, pois a busca pela verdade é de tal forma que somos forçados a pensar a respeito dela:

Um dos temas que Proust mais insiste é este: a verdade nunca é o produto de uma boa vontade prévia, mas o resultado de uma violência sobre o pensamento. [...] A verdade depende de um encontro com alguma coisa que nos força a pensar e a procurar o que é verdadeiro. O acaso dos encontros, a pressão das coações são os dois temas fundamentais de Proust. Pois é precisamente o signo que é objeto de um encontro e é ele que exerce sobre nós a violência. [...] Ele só a quer [a verdade] coagido e forçado. Só a quer sob o império de um encontro, em relação a determinado signo. Ele quer interpretar, decifrar, traduzir, encontrar o sentido do signo. (DELEUZE, 2003, p.15)

A verdade, bem como o aprendizado dos signos, não se faz como uma disposição do narrador em querer conhecê-la. O narrador ao tentar compreender o evento da madalena com chá se esforça veementemente para que finalmente encontre o sentido oculto que se resguarda por trás da sensação que teve ao comê-la, mas não consegue propriamente adivinhá-lo. Da mesma forma, a todo instante o texto proustiano em sua tentativa de compreensão dos eventos que o acometem é sempre dado a por um esforço intelectual de análise dos signos para que possa extrair uma explicação viável dos eventos, o que não necessariamente implica em sucesso, como o caso das três árvores em *À Sombra das Raparigas em Flor*².

² “[...] de repente me invadiu essa profunda sensação de felicidade que não havia tido desde os dias de Combray, uma felicidade análoga à que me deram, entre outras coisas, os campanários de Martinville. Mas, dessa vez, essa sensação ficou incompleta. Acabava de ver um lado da estrada, na encosta por onde íamos, três árvores que deviam servir de pórtico a uma alameda ensombrada; não era a primeira vez que via eu aquele desenho que formavam as três árvores, e ainda que não pudesse encontrar na memória o lugar de onde pareciam haver se deslocado, notei contudo que me fora muito familiar em outros tempos; de modo que, como meu espírito vacilasse entre um ano muito remoto e o momento atual, os arredores de Balbec vacilaram também e vieram-me dúvidas se aquele passeio não seria uma ficção, Balbec um lugar onde nunca estivera a não ser em imaginação, a sra. de Villeparisis uma personagem de romance, e as três velhas árvores a realidade que encontra a gente ao erguer os olhos do livro que estava lendo e que nos descrevia um ambiente onde nos pareceu que estávamos de verdade. Olhei para as três árvores, via-as perfeitamente, mas meu espírito tinha a sensação de que ocultavam alguma coisa que não podia apreender; assim acontece

Podemos compreender, assim, que o esforço dado por Marcel na compreensão dos signos seja de alguma forma um trabalho árduo e rigoroso de egiptologia que se assemelha a um método: deve-se compreender o signo em sua totalidade para compreender o sentido que nele se oculta.

Erich Auerbach em *Mimesis*, igualmente, aponta para um método estritamente rigoroso, e até mesmo violento – assim como Deleuze –, que Proust se utiliza a fim de compreender a essência do acontecido. A partir de sua consciência rememorante, o narrador alcança, gradativamente, o sentido, ou ainda a essência dos eventos dados na memória:

[...] Toda a sua forma de proceder está atada ao reencontro da realidade perdida na memória, liberada por um acontecimento exteriormente insignificante e aparentemente muito casual. O processo é descrito muitas vezes, de forma muito exata [...] Com esforço violento, muitas vezes repetido, tenta sondar a sua espécie a sua origem. [...] Proust visa à objetividade e à essência do acontecido: procura atingir esta meta confiando-se à direção de sua própria consciência, não da consciência presente em cada instante, mas da consciência rememorante. O surgimento da realidade de dentro da consciência rememorante, a qual abandonou há tempo as circunstâncias em que se achava a cada momento em que o real acontecia presentemente, vê e ordena o seu conteúdo uma forma que é totalmente diferente do meramente individual ou subjetivo.
(AUERBACH, 2013 p.488)

O narrador sempre desenvolve sua capacidade de alcançar uma essência, um sentido, a fim de expandir sua compreensão do mundo ao seu redor. Proust vê e colore o rio caudaloso do Tempo através de sua escrita. Entretanto, considerando o agir dos signos como um trabalho de transmutação dado pelo narrador em relação ao acontecido, o interpretar do signo mais se trata de uma perspectiva do signo que lhe garante um sentido do que o desvelar de uma essência. O estilo, mais uma vez, corrobora com esta noção de um transmutador, um fator no interior do processo de rememoração que se faz indispensável em dar a mudança e uma melhor “radiografia” das perspectivas do narrador a respeito do Tempo. O Tempo é um fator que não se faz como substancial à realidade: a narrativa da *Recherche* é a escrita que a constitui enquanto livro/romance. Não se trata, então, de conceber o trabalho de Proust como uma investigação de uma natureza do Tempo de um ponto de vista ontológico, mas sim concebê-lo como um Tempo relacional entre o apreender o

com os objetos colocados a distância tal que, embora alonguemos o braço, não conseguimos mais que acariciar a sua superfície com a ponta dos dedos, sem poder apanhá-los” (PROUST, 2012, p.352 B)

sentido dos acontecimentos unido da linha temporal que os sucede sem ser propriamente uma linha cronológica: muito antes de definir o que é o Tempo, Proust se preocupa em relatar a experiência que ele transmite. Cabe notar, por sua vez, característica curiosa da percepção: esta, em Proust, privilegia-se de estar sempre em um contato com a consciência de tal forma que a inteligência e a racionalidade não conseguem, com efeito, obter o conhecimento verdadeiro daquilo que Proust de fato investiga. O método proustiano de escrita é distanciado de uma perscrustação racional ou dado pela inteligência de forma dedutiva sobre o tempo e os signos, mas se dá através de uma percepção sensorial e intuitiva que o afasta de uma concepção rudimentar dos eventos de forma que a formação da perspectiva é uma formação dada através da sensibilidade que se transpõe na escrita:

Cada dia dou menos valor à inteligência. Cada dia acredito mais e mais que é somente independentemente dela que o escritor pode reabilitar alguma coisa de nossas impressões do passado, atingindo assim algo dele mesmo e a única matéria da arte. Aquilo que a inteligência nos dá sob o nome do passado não é ele. Na verdade, como ocorre com as almas dos mortos em certas lendas populares, cada hora da nossa vida, tão logo suceda a morte, encarna-se e oculta-se em algum objeto material. [...] Através dele nós a encontramos, nós a invocamos e ela se liberta. (PROUST, 1989, p.39)

A escrita, e aqui também o estilo, se confundem a partir de uma capacidade perceptiva que captura, ou apreende (como diz bem Deleuze) as informações, os signos que estão ao redor do narrador e com eles o romance se edifica: compreendendo as movimentações do tempo, especificamente do tempo que reside no interior da memória enquanto sensação transmutada. Só é possível realizar a redescoberta do Tempo, e por sua vez a descoberta do sentido dos signos, através da transmutação desses eventos para a escrita.

Sendo assim, o estilo maneja o Tempo. Mas de que trata a escrita do Tempo? Ainda em *Sobre a Leitura*, Proust nos dá uma diretriz a respeito do que consiste a sua preocupação em relação aos quartos e as teorias de decoração inglesas:

As teorias de William Moris, que foram tantas vezes aplicadas por Maple e pelos decoradores ingleses, afirmam que um quarto não é bonito se não contiver somente coisas que nos são úteis e que toda coisa útil, mesmo um simples prego, não deve ser dissimulada, mas aparente. [...] Mas é justamente dessas coisas que não estavam lá para minha comodidade, mas que pareciam ali estar pelo prazer, que meu quarto tirava, para mim, todo seu encanto. [...] Deixo as pessoas

de bom gosto fazerem de seus quartos a própria imagem de seu gosto e de entulhá-lo somente com as coisas que seu gosto aprove. Para mim, não me sinto viver e pensar senão num quarto onde tudo é criação e linguagem de vidas profundamente diferentes da minha, de um gosto oposto ao meu, onde eu não reencontro nada de meu pensamento consciente, onde minha imaginação se exalte e sinta mergulhada no seio do não-eu; (PROUST, 1989, pp. 14-19)

A compreensão do ambiente que o rodeia, aqui, se dá na medida no inútil: a escrita não se constitui de elementos de pertinência. Ao contrário, busca-se constantemente analisar o supérfluo, o improdutivo e até mesmo descartável: a alteridade dos objetos e personagens que circundam o narrador. Deleuze em *Proust e os Signos* inúmeras vezes irá pontuar como o uso dos signos surgem sempre de um aprendizado em relação ao que lhe rodeia, sem que este aprendizado seja necessariamente pertinente ou ainda competente para os intuitos do narrador, ao menos em um primeiro momento tendo em vista os signos não possuírem um significado definido. Sendo assim, todos os signos são passíveis de mesclar-se entre si: o signo mundano é também um signo artístico e vice-versa. Não existe um privilégio de aprendizado no interior do romance de Proust. O começo de *No Caminho de Swann* nos insere sob a perspectiva do narrador a admirar seu próprio quarto, observando seus móveis e suas características. Nesta perscrutação do ambiente, entre o sono e a vigília, ele passa a avaliar a lanterna mágica que possui em seu quarto e suas características que se mesclam com a história de Golo e Geneviève de Brabant (PROUST, 2012, p.27 A), assim como a descrever a mobília. Eis que o narrador enuncia:

Acho muito razoável a crença céltica de que as almas daqueles a quem perdemos se acham cativas em algum ser inferior, um vegetal, uma coisa inanimada efetivamente perdidas para nós até o dia, que para muitos nunca chega, em que nos sucede passar por perto da árvore, entrar na posse do objeto que lhe serve de prisão. Então elas palpitam, nos chamam, e que logo que as reconhecemos, está quebrado o encanto. [...] É assim com nosso passado. Trabalho perdido procurar evocá-lo, todos os esforços de nossa inteligência permanecem inúteis. Está ele oculto, fora de seu domínio e de seu alcance, em algum objeto material (na sensação que nos daria esse objeto material) que nós nem suspeitamos. (PROUST, 2012, pp.70-71 A)

A saber, como se no interior da decoração dos quartos, dos itens guardados através das prateleiras e nos íntimos fúteis dos quartos, estivesse resguardado o

material cativo e necessário para que se possa escrever. É como se, então, o estilo sob seu movimento caudaloso da linguagem, transcrevesse o sentido que resguardam as futilidades sobre a identidade do Tempo. Proust escreve e transmuta tal como uma pintura as paisagens das sensações que seus objetos nos quartos da memória repuxam e conduzem a compreender a natureza do Tempo. Afinal, Proust mesmo diz :

A partir de certa idade, nossas recordações estão de tal modo entrecruzadas umas nas outras que a coisa em que pensamos ou o livro que lemos quase não tem importância. Pusemos algo de nós mesmos em toda parte, tudo é fundo, tudo é perigoso, e podemos fazer descobertas igualmente preciosas tanto nos Pensamentos de Pascal como em um anúncio de sabonete. (PROUST, 2012, p.117 C)

O Tempo. Eis o incômodo que se perpetua através do método de investigação dos signos: a busca pelo registro do passado evidentemente fugaz. Registrar em movimento todo o sentimento passageiro que se atravessou pelos instantes e que agora se torna um passado fugidio. É comum no comportamento de Proust a lamentação em função do tempo que se perdeu: com sua mãe, com os tempos de infância, com os amores que fracassaram, com o livro que nunca consegue de fato escrever. Tempo este que lhe é muito caro:

Faz muitos anos isso. A parede da escada, onde vi subir o reflexo de sua vela, já não existe há muito. Em mim, também, foram destruídas muitas coisas que julgava que iriam durar para sempre, e novas coisas se edificaram, dando nascimento a penas e alegrias novas, que eu não poderia prever então, da mesma forma que as antigas se me tornaram difíceis de compreender. Faz também muito tempo que meu pai já deixou de poder dizer a mamãe: 'vai com o pequeno'. Jamais renascerá para mim a possibilidade de tais horas. Mas desde algum tempo que recomeço a perceber muito bem, se presto ouvidos, os soluços que tive então a coragem de conter com mamãe. Na realidade jamais cessaram; e somente porque a vida vai agora mais e mais emudecendo em redor de mim é que os escuto de novo, como os sinos de convento, tão bem velados durante o dia pelos ruídos da cidade, que parece que pararam, mas que se põe a tanger no silêncio da noite. (PROUST, 2012, p.62 A)

A vida se esgota. Desfaz-se em um passado que se afunda na impossibilidade de ser revivido. O Tempo Perdido se mostra, então, como o incômodo e tristeza. O método demanda a retomada deste tempo que se acabou, efetivamente se findou a fim de resgatar qualquer coisa de profícuo, de interessante. Cabe ao estilo, e por sua vez, a escrita, edificar um passado robusto como uma

catedral, pois é nele que “os seus vitrais [...] se irisavam tanto como nos dias de pouco sol, de sorte que, por sombrio que estivesse lá fora, tinha-se certeza que fazia bom tempo na igreja” (PROUST, 2012, pp.87-88 A). Apesar da tristeza que se esconde no tempo que passa, é neste mesmo tempo que se retoma a alegria e o maravilhamento diante da experiência dada pela memória que relembra mais uma vez e com grande vivacidade o passado:

E de súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era o do pedaço da madalena que nos domingos de manhã em Combray [...] minha tia Léonie me oferecia [...]. O simples fato de ver a madalena não me havia evocado coisa alguma antes que a provasse; talvez, porque, como depois tinha visto muitas, sem as comer, [...] sua imagem deixara aqueles dias de Combray para se ligar a outros mais recentes; talvez, porque, daquelas lembranças abandonadas por tanto tempo fora da memória, nada sobrevivia, tudo se desagregara [...]. Mas quando mais nada subsiste de um passado remoto, após a morte das criaturas e a destruição das coisas, sozinhos, mais frágeis porém mais vivos, mais imateriais, mais persistentes, mais fieis, o odor e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, lembrando, aguardando, esperando, sobre as ruínas de tudo o mais, e suportando sem ceder, em sua gotícula impalpável, o edifício imenso da recordação. (PROUST, 2012, pp.73-74 A)

Trata-se então de observar que, na mesma medida que o tempo perdido é o tempo que causa o desconforto, é este que, uma vez trazido à tona, retorna como um grande maravilhamento (tal como uma felicidade), que recobre o espírito de alegria e contentamento diante da vida. O passado, assim como a catedral, se constitui de uma arquitetura a ser admirada, visitada e celebrada por aquele que possui o privilégio de ser tocado pela memória involuntária, isto é, pela capacidade de rememorar de maneira súbita e despropositada de seu passado sem uma relação causal aparente. Doravante, escrever e rememorar, ou ainda, colorir, se tornam similares.

Walter Benjamin em *A Imagem de Proust* será bastante contundente em demonstrar como o processo de rememoração é, sobretudo, uma vontade de felicidade que permeia a literatura de Proust:

O que procurava ele tão freneticamente? O que estava na base desse esforço interminável? Seria lícito dizer que todas as vidas, obras e ações importantes nada mais são do que o desdobramento imperturbável da hora mais banal e mais efêmera, mais sentimental e mais frágil, da vida daqueles a que pertencem? E quando Proust descreveu, numa passagem célebre, essa hora sumamente individual, ele o faz de tal maneira que cada um de nós a reencontra

em sua própria existência. [...] Cocteau percebeu aquilo que deveria preocupar, em altíssimo grau, todo leitor de Proust: ele viu o desejo de felicidade – cego, insensato e frenético – que habitava esse homem. (BENJAMIN, 2014, p.39)

A busca frenética na escrita de Proust é de, desesperadamente, atingir o objetivo de encontrar a felicidade: a cena da madalena com chá é tão emblemática nesse sentido que Marcel mesmo menciona o sentimento de alegria que a ele acomete no movimento da lembrança da sua infância em Combray. Desta maneira, é possível observar como Proust visa revisitar o passado, sua edificação, tal como uma memória citadina e dela transpõe a percepção do banal em um tipo de passeio, um vagar pelo interior de uma metrópole, como é o Tempo Perdido em relação ao passado ao qual ele pertence.

É inclusive notório como Proust irá mencionar repetidas vezes, até mesmo no título de seus livros, o termo “caminho”. Será em seus passeios por Combray que o narrador muitas vezes dará a notar como o ato de caminhar lhe dá a matéria da percepção que suscitam o devaneio, o delírio da sensação da descoberta e redescoberta, pois “eis de súbito um telhado, um reflexo de sol em uma pedra, o cheiro de um caminho, faziam-me parar pelo prazer único que me davam, e também porque pareciam ocultar, além do que eu via, alguma coisa que eles convidavam a colher e que me era impossível descobrir, apesar dos esforços que fazia” (PROUST, 2012, p.226 A). Proust tem prazer em transitar pelas cidades, a conhecer as estruturas e edificações que nela comportam. No entanto, não se parece que Proust, apesar de sua rigorosa e atenta escrita, quisesse descobrir o mistério oculto do Tempo através de uma localização exata (e, a saber, do tempo) no seio da memória. Ao contrário, a preocupação se torna cada vez mais embrenhar-se a fim de se perder, de residir como que embebido pelos delírios que os caminhos detém:

Pois havia nas vizinhanças de Combray dois “lados” para os passeios, e tão opostos que não saíamos com efeito pelo mesmo portão, quando queríamos ir para um lado ou outro: o lado de Meséglise-la-Vineuse, também chamado o lado de Swann [...], e o lado de Guermantes. [...] sobretudo eu punha entre ambos, muito mais que suas distâncias quilométricas, a distância que havia nas duas partes de meu cérebro com que pensava neles, uma dessas distâncias internas do espírito que não só afastam as coisas, mas as separam e colocam em planos diversos. E essa demarcação ainda se tornava mais absoluta, porque aquele hábito que tínhamos de nunca ir para os dois lados no mesmo dia, em um único passeio, [...] encerrava-os por assim dizer longe um do outro, e sem poder se conhecer, nos vasos herméticos e

incomunicáveis de tardes diferentes (PROUST, 2012, pp. 176-177 A)

Ora, os dois caminhos diversos produzem um distanciamento entre si, uma distância de modos na medida em que são passeios pelo desconhecido. O narrador passeia pelos caminhos de Swann e Guermantes, em pontos da cidade que ainda não os conhece devidamente: conhecer Swann e Gilberte, ou então conhecer Robert de Saint-Loup ou Barão de Charlus é mergulhar em outro ponto da cidade ainda não conhecido devidamente. Para isso, o narrador se dá por caminhar sem conhecer a sua chegada, ou ainda o destino que essas veredas dariam ao longo de sua vida. Futuramente, ao longo da trajetória do narrador, descobrimos que ambos os caminhos se unem, porém essa descoberta só se dá na maturidade. Isto implica que foi somente em função da trajetória, do desconhecimento do caminho, que se fez possível encontrar a semelhança entre eles. Desta feita, podemos compreender que na concepção de caminho/vereda há uma mescla entre o passeio e o visitar da memória: o mapa das cidades é o mapa do tempo. Notemos o que dirá Benjamin sobre aquele que constantemente vaga pelas cidades a esmo, o *flâneur*:

Uma grande embriaguez apodera-se daquele que, por um longo tempo, caminha a esmo pelas ruas. A cada passo, o andar adquire um poder crescente; as sedução das lojas, dos bistrôs e das mulheres sorridentes vão diminuindo, cada vez mais irresistível torna-se o magnetismo da próxima esquina, de uma longínqua massa de folhagem, de um nome de rua. [...] (BENJAMIN, 2007, p.465)

O *flâneur* é, desta forma, aquele que se deixa perder através das ruas, vagando pela cidade de modo desordenado e que, ao mesmo tempo, busca com estes passeios conhecer os ambientes que a cidade possui, como se por eles pudesse refletir acerca de si e da realidade. Proust é, sem dúvida, dotado desta mesma *flânerie* que busca através dos passeios conhecer o não conhecido, ou ainda o motivo literário e intelectual que o pudesse fazer escrever utilizando os eventos passados de sua vida através da memória. Assim, em função da frustração diante da incapacidade de determinar um motivo de escrita, além da busca pela compreensão de algo oculto que reside no interior das coisas (dos signos), conduzem Marcel a flânar ao longo destes ambientes que frequenta e apreende. O método é a busca da Felicidade no Tempo através da própria tristeza que o passado acomete de forma a encontrar o sentido da arte, pois “tempo que se perde, tempo

perdido, mas também tempo que se redescobre é tempo redescoberto. [...] O tempo que se redescobre reage, por sua vez, sobre o tempo que se perde e sobre o tempo perdido. É no tempo absoluto da obra de arte que todas as outras dimensões se unem e encontram a verdade que lhes corresponde.” (DELEUZE, 2003, p.23). O flânar de Proust ao longo da rememoração suscita a descoberta da arte, e tal descoberta é o paradoxo da necessidade de se perder pelos recônditos da memória: o método é a busca por encontrar um sentido se perdendo nele.

Logo, notamos que o Tempo possui uma dupla possibilidade: o tempo perdido que se insere como aquele que causa a lamentação e a tristeza no narrador e, por sua vez, a dimensão deste mesmo tempo perdido, e o tempo redescoberto, que introduz o tempo como uma experiência de rememoração que suscita felicidade. Ora, notando de imediato que a busca de Proust é, flagrantemente, a busca pelo banal, observamos que é a demanda da escrita rigorosa e intensa, *flâneur*, que alcança a felicidade, o mote para a arte de Proust. Aguinaldo José Gonçalves, ao tratar sobre *Em Busca do Tempo Perdido*, possui uma consideração de bastante interesse:

Em busca do tempo perdido consiste, portanto, numa espécie de laboratório cujos experimentos intermináveis surtem resultados positivos mesmo havendo concomitância de composições alquímicas. Trata-se de um procedimento que tem como objetivo apreender os filamentos da existência em suas dimensões tensivas, por meio do único instrumento de que dispõe a linguagem elevada à sua mais alta potência. (GONÇALVES, 2003, p.40)

Eis então a escrita em prol da felicidade como uma retomada do tempo pelo revisitar através da linguagem de um plano da felicidade. Sucede-se entre a lembrança nostálgica de um passado doloroso, e a possibilidade de ter, ainda mais uma vez, a retomada da experiência acontecida no passado, que agora se funde com a compreensão do presente. A arte em Proust depende não somente de um espírito de um belo contemplativo, mas sim de um belo vivido, passível de ser rememorado e apreciado, tal como o paraíso perdido dos poetas. Benjamin constata essa felicidade coincidente que há no *Em Busca do Tempo Perdido*:

[...] Existe uma dupla vontade de felicidade, uma dialética da felicidade. Uma forma de felicidade em hino, outra em elegia. A felicidade como hino é o inaudito, o sem precedentes, o auge da beatitude. A felicidade como elegia é o eterno mais uma vez, a eterna restauração da felicidade primeira e originária. É essa ideia

elegíaca da felicidade, que também podemos chamar de eleática, que para Proust transforma a existência em uma floresta encantada da rememoração. (BENJAMIN, 2014, p.40)

Diante do tempo, tal como numa catedral, devemos passear pelas aleias de nosso passado que a escrita, maravilhosamente, pinta e flana, trazendo cidades e a boa gente do Vivonne como se todas estivessem, de fato, dentro de uma taça de chá. É da linguagem, apreendendo os signos e dela os transmutando através da escrita (e, por sua vez, dotada do estilo), que alcança a expressão da rememoração. Portanto, há no processo de redescoberta do Tempo a característica de alcançar um estatuto de experiência literária que fosse capaz de denotar o sentido da arte e, simultaneamente, alcançar um estatuto de felicidade através dela. O método, por fim, seria a contradição entre análise de um passado cronologicamente incerto e que, através da violência do pensamento, se concatena enquanto texto literário cuja finalidade é se perder no interior da memória para, posteriormente, desse ato de se perder encontrar uma resposta ou um sentido.

2.2 – Experiência inexperiente: a Felicidade em Proust

Ela foi encontrada! Quem? A eternidade.

Arthur Rimbaud

De que se trata, então, a felicidade? Tempo redescoberto. Como? Pelo método de escrita como um *flâneur*. Mas, por que a felicidade? Proust almeja justamente uma teleologia artística para dar cabo de sua empreitada literária. A literatura de Proust se vê de mãos atadas com o passado que, prestes ao esquecimento, necessita ser retomado uma vez mais para que se possa fazer reviver. Tanto mais parece que a *Recherche*, apesar de um romance voltado para a felicidade, mais se detenha em falar sobre a tristeza. A tristeza é recorrente, repetitiva, retomada em um ciclo impossível de ser quebrado. Aliás, nem mesmo Proust procura se desfazer da tristeza, pois é necessidade do processo metódico a retomada cautelar de cada afeto que o conduza à compreensão da felicidade:

[...] O achado do romancista consistiu na ideia de substituir essas partes impenetráveis à alma por uma quantidade igual de partes imateriais, isto é, que nossa alma pode assimilar. [...] E uma vez que o romancista nos pôs esse estado, no qual, como em todos os estados puramente interiores, cada emoção é duplicada, e em que seu livro vai nos agitar como um sonho, mas um sonho mais claro do que aqueles que sonhamos a dormir e cuja lembrança vai durar mais tempo, eis que então ele desencadeia em nós, durante uma hora, todas as venturas e todas as desgraças possíveis das quais levaríamos anos para conhecer na vida, e outras, as mais intensas dentre elas, jamais nos seriam reveladas, pois a lentidão com que se processam nos impede de as perceber (assim muda nosso coração, na vida, e está é a mais amarga das dores; mas é uma dor que só conhecemos pela leitura, em imaginação; porque na realidade o coração se nos transforma do mesmo modo por que se produzem certos fenômenos da natureza, isto é, com tamanho vagar, embora possamos ver cada um de seus diferentes estados sucessivos, por outro lado escapa-nos a própria sensação da mudança) (PROUST, 2012, p.118-119 A)

Ora, a preocupação em Proust se demonstra em registrar, cartografar pelas veredas da escrita as sensações sucessivas, atentamente, para que se possa conhecer os caprichos da realidade e do Tempo. É transpor através da escrita a capacidade de suscitar em seu leitor, uma alteridade, a experiência que se criou através do processo de rememoração. Novamente, notamos como o processo de

formação do romance, para Proust, diverge sobremaneira das pretensões sartreanas: a descrição da linguagem realizada pela prosa de Proust visa formar uma sensação/emoção que se transmuta enquanto experiência. Não se trata, portanto, de meramente representar uma ficção memorialista, mas sim causar àquele que lê a possibilidade de senti-la e criá-la conjuntamente ao narrador. Para isso, Proust retoma incessantemente o passado que causa tristeza.

Logo, não podemos deixar despercebido que a arte de Proust, mesmo visando a felicidade, precise se ver em voltas com a compreensão desse passado perdido, da tristeza do que efetivamente morreu e que agora só tem permanência na memória. Liliane Marinho explicita esta relação em seu artigo *Arte e Sofrimento: Proust Schopenhauriano* quando nos diz que:

Proust vê na arte a possibilidade de expressar a alegria e a tristeza de uma forma que ultrapassa a vida ordinária e dá acesso à eternidade, o que possibilita a redescoberta do tempo, e conseqüentemente a superação do sofrimento. O mais curioso é que a revelação da essência do tempo só acontece no último volume da obra; o percurso do narrador, como bem assinalado por Deleuze, não diz respeito à memória ou à lembrança, ele é a busca pela verdade do tempo perdido. Tempo perdido que “não é simplesmente o tempo passado; é também o tempo que se perde, como na expressão ‘perder tempo’”. [...] É deste modo, portanto, que o grande paradoxo do tempo, senhor da danação e da salvação, é desvendado. Proust mostra que é exatamente sua passagem que vai permitir sua permanência.³

Apesar da explícita tristeza que o tempo perdido (ou o tempo que se perde, como diz Deleuze) causa no interior da empreitada proustiana, há nele a condição necessária para que ele suscite a felicidade: a arte só pode ser encontrada através dessa investigação que redescobre o passado. É imprescindível ao percurso da *Recherche* que se registre a tristeza como uma experiência do Tempo. É diante da tristeza da vida que se constitui o grande interesse de Proust por edificar uma catedral que pudesse ser perpétua, como fora do tempo. Benjamin ao distinguir duas felicidades (elegia e hino), de alguma forma postula também a felicidade como um lugar de uma alegria baseada nos eventos tristes, na retomada nostálgica de um passado morto, até mesmo por instantes absolutamente esquecidos e que, no decorrer dos eventos banais da escrita, desfloram em forma de delírios e em júbilo.

³ MARINHO, L., Arte e Sofrimento: Proust Schopenhauriano. **Viso – Cadernos de Estética Aplicada**. Rio de Janeiro. Número 3. Disponível em <<http://revistaviso.com.br/visArtigo.asp?sArti=21#fn19>> último acesso em 08/02/2018. 2007.

A floresta da rememoração é a coincidência entre o tédio da morte e o devaneio alegre da existência como algo digno de ser vivido. É isto, portanto, a extratemporalidade:

[...] a recordação faz-nos respirar de repente um ar novo, precisamente por ser um ar outrora respirado, pois os verdadeiros paraísos são aqueles que perdemos [...] Deslizei célere sobre tudo isso [paraísos perdidos], mais imperiosamente solicitado como estava a procurar a causa dessa felicidade, do caráter de certeza com que se impunha, busca outrora adiada. Ora, essa causa, eu a adivinhava confrontando entre si as diversas impressões bem-aventuradas, que tinham em comum a faculdade de serem sentidas simultaneamente no momento atual e no pretérito, o ruído da colher no prato, a desigualdade das pedras, o sabor da madeleine fazendo o passado permear o presente a ponto de me tornar hesitante, sem saber em qual dos dois me encontrava; na verdade, o ser que em mim então gozava dessa impressão e lhe desfrutava o conteúdo extratemporal, repartido entre o antigo e o atual, era um ser que só surgia quando, por uma dessas identificações entre o passado e o presente, se conseguia situar no único meio onde poderia viver, gozar a essência das coisas, isto é, fora do tempo. (PROUST, 2009, pp.148-151 E)

A essência da experiência artística da felicidade em Proust reside nesta esfera que não se encontra mais em um tempo, seja ele concebido como eternidade, ou ainda como atemporal: é o sentido ou ainda o significado profundo enquanto experiência de felicidade da qual Proust insiste em encontrar. Compreendemos o processo de redescoberta como aquele que alcança o estatuto de uma retomada do passado através do presente de forma a proporcionar uma relação de felicidade. Nesse processo de busca, preserva-se através da redescoberta a sensação de hino de que menciona Benjamin, em um processo de suspensão da experiência cronológica e que, por sua vez, é suscitada pela investigação do Tempo Perdido. Logo, extratemporalidade parece, assim, mais o encontro fortuito de um sentido de experiência e/ou vivência do qual o narrador investiga através dos signos dados pelo Tempo. Porém, quem é exatamente aquele que experimenta ou que possui a experiência dada pela investigação do Tempo?

A problematização da experiência ao longo da contemporaneidade trazida por Walter Benjamin em *Experiência e Pobreza* nos é bastante frutífera quando pensamos no trabalho de Proust. Benjamin descreve em seu texto o sintoma de que as sociedades contemporâneas vivem, gradativamente, uma ausência de experiência e particularidade na medida em que a sociedade se desenvolve no

âmbito do capitalismo. Esta ausência gera sociedades desprovidas de significado e sentido de vida, de tal forma que não encontram mais uma identidade própria que valide uma relação de experiência com o mundo. Benjamin relata que após a primeira guerra mundial, os combatentes retornavam das trincheiras incapazes de relatarem suas experiências em batalhas, e “os livros de guerra que inundaram o mercado literário dez anos depois continham tudo menos experiências transmissíveis de boca em boca” (BENJAMIN, 2014, p. 124). A sociedade sofre um esvaziamento de experiência, do sentir através da relação com os eventos do mundo de forma que emergem sintomas de uma cultura da impessoalidade:

Uma bela frase de Brecht pode ajudar-nos a compreender o que está em jogo: “apaguem os rastros!”, diz o estribilho do primeiro poema da Cartilha para os cidadãos. Aqui, no cômodo burguês, a atitude oposta tornou-se hábito. Nele, o “intérieur”, obriga o habitante a adquirir o máximo possível de hábitos, hábitos estes que se ajustam melhor a esse intérieur em que vive do que a ele próprio. [...] Tudo isso foi eliminado por Scheerbart com seu vidro e pelo Bauhaus com seu aço: eles criaram espaços em que é difícil deixar rastros. “Pelo que foi dito”, explicou Scheerbart há vinte anos, “podemos falar de uma cultura de vidro. O novo ambiente de vidro transformará completamente os homens. Deve-se apenas esperar que a nova cultura de vidro não encontre muitos adversários.” Pobreza de experiência: isso não deve ser compreendido como se os homens aspirassem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza, externa e também interna, que algo de decente possa resultar disso. (BENJAMIN, 2014, p.127)

A carência de uma identidade, de um legado histórico que fundasse a relação dos indivíduos promove uma cultura da arte vitrificada, pois propõe uma vida como uma transparência não possui nada mais a efetivamente velar. O exemplo dado por Benjamin, a *Bauhaus*, é uma escola conhecida por apresentar um estilo que visa linhas práticas e funcionais, desprovidas de qualquer ornamento estético exacerbado. Logo, considerando o texto benjaminiano, a *Bauhaus* seria sintoma de uma alteração na relação na experiência tendo em vista que a composição de seus produtos busca não mais refletir uma tradição, mas sim um desapego de adornos ou ornamentos a fim de torná-lo um objeto útil e, simultaneamente, agradável. Sendo assim, este empobrecimento da experiência que Benjamin assinala, denominado como uma barbárie de sentido positivo (2014, p.125), promove a hipótese de que é possível a formação de uma nova de expressão do mundo em que ela “impele a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, sem olhar nem

para a direita e nem para a esquerda” (ibid). Em outras palavras, podemos observar que o pensamento de Benjamin concebe que a pobreza da experiência não acarreta, necessariamente, um mundo com valores decadentes, mas sim um horizonte possível de reformulação de experiências uma vez que os valores concebidos pela tradição são gradativamente levados ao desuso.

Considerando a questão da experiência, Proust ao tratar sobre a decoração de interiores mencionando as teorias de William Morris como observado anteriormente, em que sugere que a decoração dos cômodos deva ser feita de modo a ser mais prática e com menos elementos, acaba por nos ser pertinente na medida em que a constituição dos cômodos não necessariamente deve se basear em preceitos tradicionalistas: a pertinência da decoração é a demonstração da particularidade e personalidade do indivíduo que nele habita. A retirada da necessidade de cumprir uma normatividade estética em relação aos padrões de decoração proporciona um questionamento por parte de Proust em relação a necessidade de padronização dessas experiências, nos conduzindo a constatar a demanda de uma ressignificação das tendências culturais e estéticas. É possível estabelecer uma ponte entre o pensamento de Proust e Benjamin sob o critério de que, diante da crise da experiência, seja possível formular um novo modo de relação com o mundo uma vez que os valores estéticos e culturais estão passíveis de ressignificação. Ora, podemos observar que Proust de alguma forma nota a demanda de uma experiência e significado na relação com os objetos para que haja, propriamente, um sentido na tarefa da arte. Sendo assim, a busca da felicidade artística em Proust, que acarreta no fenômeno da extratemporalidade, se comporta como uma busca pela experiência do viver e da arte em sua simultaneidade. Entretanto, Benjamin em seu texto não esclarece em que medida há a origem desse esvaziamento da experiência.

Assim, em *Infância e História*, Giorgio Agamben busca, através do rastro aludido por Benjamin, compreender como a sociedade contemporânea obteve o flagelo entre a concepção de conhecimento e de experiência. Deste modo, Agamben pondera que na idade antiga, a concepção de experiência e conhecimento era bastante divergente: a experiência se considerava como um aprendizado do indivíduo/alma (*psyché*) do qual trazia a maturidade enquanto que o conhecimento era uma tarefa da intelectualidade (*nous*) do qual não tinha um vínculo imediato com

a experiência em relação ao mundo. Desta forma, a problemática da relação entre *nous* e *psyché* se dá na medida em que como ambas se relacionam, a saber, em que medida inteligência e alma são capazes de coabitar entre si (AGAMBEN, 2008, p.27). De acordo com Agamben, na idade moderna, a partir do momento em que o indivíduo do conhecimento se une ao sujeito que propriamente experimenta, isto é, há uma mescla entre o indivíduo do conhecimento e indivíduo da sensação, (entre alma e inteligência) criou-se uma concepção de sujeito do qual o conhecer e o experimentar se fazem como duas esferas indistintas na humanidade:

[...] Contrariamente ao que se repetiu com frequência, a ciência moderna nasce de uma desconfiança sem precedentes em relação à experiência como era tradicionalmente entendida (Bacon define-a como uma “selva” e um “labirinto”, nos quais propõe colocar ordem). Do olhar lançado ao *perspicillum* de Galileu, não saíram segurança e confiança na experiência, mas a dúvida de Descartes e a sua célebre hipótese de um demônio cuja única função é de enganar nossos sentidos. A comprovação científica da experiência que se efetua no experimento – permitindo traduzir as impressões sensíveis na exatidão de determinações quantitativas e, assim, prever impressões futuras – responde a esta perda de certeza transferindo a experiência o mais completamente possível para fora do homem: aos instrumentos e aos números. Mas, deste modo, a experiência tradicional perdia na realidade todo o seu valor. Porque – [...] – a experiência é incompatível com a certeza, e uma experiência que se torna calculável e certa perde imediatamente sua autoridade. (AGAMBEN, 2008, pp. 25-26)

Ora, a formação do sujeito moderno estipulado por Descartes (o *cogito*), estabelece uma união na relação entre o conhecimento e a experiência, de tal forma que o conhecimento é privilegiado em relação a experiência uma vez que este conhecimento é fundado a partir de um critério metódico e científico. Sendo assim, as impressões particulares do sujeito enquanto aquele que experimenta os acontecimentos são colocadas em um segundo plano de menor interesse, como descartáveis ou complementares ao conhecimento. Sendo assim, a substancialização do sujeito do conhecimento enquanto *res cogitans* dada por Descartes desapropria a experiência de seu local de privilégio em relação ao saber da maturidade para submetê-la a um apêndice dentro do processo do conhecimento. Uma vez concebida a união entre experiência e conhecimento, surge um rompante de pobreza de experiência no homem contemporâneo que se sente incapaz de adquirir experiências em relação a sua própria vida uma vez que o estatuto do conhecimento ganha exclusividade em relação a experiência, e a

contemporaneidade vive “esta incapacidade de traduzir-se em experiência que hoje se torna insuportável – como em momento algum do passado – a existência cotidiana [...]” (AGAMBEN, 2008, p.22) Em determinado momento, Agamben menciona o trabalho de Proust a respeito da concepção de experiência ao longo da *Recherche*:

Porém, a objeção mais peremptória ao conceito moderno de experiência foi levantada na obra de Proust. Pois o objeto da *Recherche* não é uma experiência vivida, mas justamente o contrário, algo que não foi nem vivido e nem experimentado; e nem mesmo o seu subitâneo aflorar nas *intermittances du coeur* constitui uma experiência, a partir do instante em que a condição deste afloramento é precisamente uma oscilação das condições kantianas da experiência: tempo e espaço. [...] Em Proust não existe mais propriamente sujeito algum, mas somente, com singular materialismo, um infinito derivar e um casual encontrar-se de objetos e sensações. É o sujeito expropriado da experiência que se apresenta aqui fazendo valer aquilo que, do ponto de vista da ciência, não se pode manifestar senão como a mais radical negação da experiência: uma experiência sem sujeito nem objeto, absoluta. A *inexpérience* [...] (AGAMBEN, 2008, pp. 52-53)

A trajetória de Marcel, em suma, se trata da capacidade de interpretar os signos dados através do passado e que, na medida em que são descobertos, causam a reinterpretação do tempo passado (como tempo redescoberto) e, assim, encontrando a extratemporalidade através do contato com o banal e fortuito. Porém, na medida em que o sentido do signo reside nessa extratemporalidade, se tomássemos esta extratemporalidade como o grande fator da experiência da arte no romance, seríamos convidados a observar que a experiência, em Proust, é tratar de objetos que não mais existem e que são retomados através de lembranças desordenadas já que o advento da redescoberta é a memória involuntária. Marcel nada mais é do que uma personagem que possui sua *psyché* dissolvida em suas próprias lembranças e que contempla a tristeza de um passado condenado a morte e que tem o prazer da experiência de relembra-lo em um âmbito externa a temporalidade: a sensação da arte revivida é uma experiência dada pela ausência. A subjetividade do narrador proustiano é a própria exterioridade de suas memórias transmutadas através da escrita. Não há, deste ponto de vista, na experiência proustiana um laivo de semelhança com a experiência antiga ou a experiência moderna, porém, igualmente não há uma concepção de experiência propriamente dita uma vez que o sujeito e o objeto em Proust são indefinidos pela rememoração.

Sendo assim, a inexperiência aludida por Agamben se dá na medida no conflito entre a investigação do tempo e a experiência dele já que não existe um Marcel que propriamente experimenta (uma vez que ele é uma figura no presente que vive um passado já morto), tampouco uma experiência da redescoberta já que ela é ausente de temporalidade.

Jeanne-Marie Gagnebin, no posfácio para a edição *No Caminho de Swann* utilizada para este trabalho, cujo nome é *entre sonho e vigília: quem sou eu?*, nos dá uma noção a respeito do sujeito que corrobora a argumentação de Agamben. Ao posicionar a concepção de sujeito em Proust como uma concepção de sujeito “vazia”, a saber, como aquele que não necessariamente se aplica a um sujeito do conhecimento propriamente uma vez que não existem claramente ao longo do texto proustiano definições de tempo e espaço, nos levando a crer que o narrador é um enunciado desprovido de sujeito e objeto:

Ninguém sabe quem é esse “eu” que começa a falar. Não há nenhum dado biográfico preciso, nem data de nascimento, nem sobrenome. E não haverá. O nome do menino, “Marcel”, será pronunciado apenas duas vezes ao longo de milhares de páginas. O caráter impessoal desse “eu” o torna quase anônimo, ou, em todo caso, indeterminado, e isso em oposição às outras personagens do romance das quais longas e precisas descrições são feitas. [...] Assim poderíamos afirmar que esse “eu” incógnito que abre a narrativa é a figura de um anonimato transcendental: ao mesmo tempo vazio e universal. Outros fatores reforçam essa indeterminação produtiva. As referências espaciais e temporais se apagam assim que são nomeadas. [...] A ausência de referências temporais precisas vem reforçada pela ausência de referências espaciais estáveis. (GAGNEBIN, 2012, pp.543-544)

Gagnebin é muito enfática em utilizar o nome “eu” sempre com aspas, pois não se trata de um sujeito propriamente dito cartesiano ou moderno quem enuncia as frases: mais se trata de um enunciado do qual o sujeito apenas define de quem parte o discurso⁴. Esta distinção radical praticada por Gagnebin em relação ao

⁴ O sujeito cartesiano, a saber, a *res cogitans*, é um conceito proposto por René Descartes nas *Meditações Metafísicas* que visa estabelecer e confirmar um ponto seguro no conhecimento a partir do seu método hiperbólico da dúvida. O “eu”, ou ainda a coisa pensante, é uma substância constituída pelo fato de que pensa, e enquanto pensa é assegurada sua existência em relação ao argumento do gênio maligno, se dando como o espírito, previsto pela segunda meditação. Sendo assim, o sujeito cartesiano é aquele que justamente se diferencia da matéria ou da coisa extensa na medida em que o ato de pensar está imediatamente separado da sensibilidade e do corpo. A concepção de substância dada ao sujeito garante um caráter de cisão, ou ainda dualidade, entre a matéria e o espírito. Em Proust, contrariamente, a formação do sujeito é justamente uma tentativa de dar recorte, ou ainda tentar determinar a perspectiva do narrador em relação ao ambiente que o circunda. Porém, o paradoxo que recobre a narrativa proustiana é o fato de que os próprios objetos enunciados pelo narrador são constituintes dele mesmo: a experiência literária do texto não possui

trabalho de Proust tem por fim demonstrar a posição da noção de sujeito dada pelo autor da *Recherche* distante de uma perspectiva substancialista ou essencial. O sujeito proustiano que fala - seu narrador -, longe de ser um sujeito que garante sua existência enquanto pensamento subjetivo que se relaciona com o exterior, acaba por se aproximar da hipótese de ser um sujeito que, enquanto fala, concebe a si próprio e a todos os elementos ao seu redor enquanto linguagem sobre uma memória passada sem uma distinção clara entre a natureza desses elementos. Tal proposição sugere, enfim, que toda a concepção literária de Proust se baseie como linguagem. Sendo assim, o “eu” nada mais é do que uma experiência discursiva que dialoga com os signos e com a memória e que não se constitui, com efeito, como uma experiência real, mas sim uma experiência indeterminada em função da linguagem. Esta indeterminação em função da incapacidade de denotar um espaço e tempo nos conduz a compreender que o texto de Proust se vê em voltas com a questão de que esse “eu” está sempre em uma posição de incapacidade de discernir o sono da vigília. Logo, da mesma forma que Agamben, Gagnebin considera que o sujeito proustiano não é propriamente um sujeito, e tampouco existem objetos que o circundam, mas sim a experiência da linguagem que os concebe. A rememoração não tem o trabalho de buscar dar precisão em torno do assunto que rememora, mas sim em trazer de volta essa experiência que se concebe através do texto de um passado que, efetivamente, só faz sentido existir enquanto narrativa rememorada.

Essa característica de sujeito que não constitui propriamente uma subjetividade, apontada por Agamben ao se referir ao trabalho de Proust, nos conduz a observar ao aspecto de dessubjetivação dado em seu livro *O Que Resta de Auschwitz*, quando observa que a criação poética na tradição literária ocidental se compõe da ideia de uma escrita que se propõe como alteridade:

Que o ato de criação poética – aliás, talvez, todo ato de palavra – comporte algo parecido com uma dessubjetivação, constitui patrimônio comum da nossa tradição literária (“musa” é o nome que, desde sempre, os poetas deram a essa dessubjetivação). [...] Isso significa, porém, que o princípio mesmo da palavra se torna, no caso, algo alheio e “bárbaro”. [...] Por outras palavras, segundo o

um sujeito, tampouco é objeto de si próprio, pois não são substâncias passíveis de conhecimento nos moldes cartesianos. Logo, não há coerência em afirmar ao longo do texto proustiano uma separação entre corpo e espírito, ou ainda uma dicotomia entre substâncias tal como ocorre em Descartes. É neste sentido, como veremos mais adiante, que a expressão agambeniana de uma experiência da in experiência se faz válida, pois não existe um sujeito ou um objeto determinado em Proust para que haja, de fato, uma relação de experiência.

significado do próprio termo *barbaros*, um ser não dotado de *logos*, um estrangeiro que realmente não consegue entender nem falar. A glossolalia apresenta, portanto, a aporia de uma absoluta dessubjetivação e “barbarização” do acontecimento de linguagem, no qual o sujeito falante cede lugar ao outro, criança, anjo ou bárbaro que fala “ao vento” e “sem fruto”. (AGAMBEN, 2008, pp. 118-119)

A concepção de alteridade formulada por Agamben leva em consideração o conceito de glossolalia, concepção bíblica encontrada em epístolas de Paulo aos Coríntios, em que o indivíduo propriamente fala sem saber o que diz (2008, p.118). Para além da discussão relativa ao conceito de vergonha, essa perspectiva sobre a linguagem é utilizada pelo texto agambeniano na medida em que visa demonstrar que, sujeito, a saber, o indivíduo falante, se torna incapaz de relatar sua própria experiência como sujeito no interior da linguagem. Sendo assim, este sujeito se torna dessubjetivado em relação a seu próprio discurso: ele é incapaz de relatar sua própria experiência, tratar sobre si mesmo é de si enquanto alteridade dada na linguagem. Cabe ao falante a tarefa de expressão sem, no entanto, essa tarefa propriamente seja cumprida, o que decorre uma ficcionalização de seu próprio discurso a partir do momento em que a língua não consegue dar cabo de expressar com exatidão os acontecimentos do sujeito. Para Agamben, a linguagem se comporta tal qual um estrangeiro em relação a si própria, a saber, ela fala/se evoca tendo em vista uma alteridade que não necessariamente designa um referente, sendo a linguagem nada mais do que um sistema de significados que acaba por referir a si próprio. Em suma, por mais que exista a busca pela restituição da identidade do sujeito na medida em que este se expressa, se faz impossível que, de fato, seja possível contemplado de forma plena, pois toda linguagem se comporta como um processo de dessubjetivação em que o falante expressa um sistema de significados que não propriamente atravessam o referente e o posicionam como alteridade em relação a si próprio:

A experiência glossolálica nada mais faz do que radicalizar uma experiência dessubjetivante implícita no mais simples ato de palavra. Um dos princípios estabelecidos pela linguística moderna é o de que a língua e o discurso em ato são duas realidades completamente cindidas, entre as quais não há trânsito e nem comunicação. Saussure já havia observado que, se, na língua, está pronta uma série de signos [...], nada há nela que permita prever e compreender de que maneira e em virtude de quais operações esses signos serão postos em funcionamento para formarem o discurso. (AGAMBEN, 2008, p.119)

Logo, a linguagem em si, enquanto sistema de signos, não consegue demonstrar por si só o que exatamente visa designar de tal modo que o processo de dessubjetivação dado no sujeito que fala o posiciona de modo a se tratar como outro e sem, necessariamente, garantir sua capacidade de expressão. A glossolalia, portanto, age no sentido de que o sujeito fala sem nunca exatamente saber o que expressa. O trabalho agambeniano retoma de modo explícito a questão exposta por Rimbaud a Paul Demény quando afirma que o “Eu é um outro”, tomando a linguagem como aquela não necessariamente dá voz ao sujeito, mas sim o retira de sua subjetividade e o trata enquanto alteridade. Mais adiante, contudo, Agamben propõe através do trabalho de Benveniste uma consideração interessante em relação à manipulação da linguagem:

Por outro lado, toda língua dispõe de uma série de signos (que os linguistas chamam de *shifters* ou indicadores de enunciação, entre os quais, em especial, os pronomes “eu, tu, isso”, os advérbios “aqui, agora etc.”) capazes de permitir que o indivíduo se aproprie da linguagem para pô-los em funcionamento. Característica comum de todos esses signos é que eles não possuem, como as outras palavras, significado lexical definível em termos reais, mas que só podem identificar seu sentido remetendo-os à instância de discurso que os contém. Pergunta Benveniste [...] A enunciação não se refere, portanto, ao texto do enunciado, e sim ao fato de *ter lugar*, e o indivíduo pode pôr em funcionamento a língua sob a condição de identificar-se no próprio acontecimento do dizer e não no que, nele, é dito. (AGAMBEN, 2008, p.120)

A linguagem, portanto, não visa dar-se como a expressão genuína de um sujeito, uma vez que é incapaz de realizar essa tarefa, mas sim em permitir ao falante e ao interlocutor a capacidade de apropriar-se do discurso para si. Propriamente identificar-se com ele através dos enunciados e, com eles, assegurar sentido. Dessa forma, a linguagem, em Agamben, não pretende necessariamente ter a finalidade de dar a expressão, mas sim de suscitar a capacidade de reconhecimento através do discurso, suscitando um reconhecimento na experiência.

Tendo em vista esse posicionamento dado por Agamben, é possível estabelecer uma ponte entre a concepção de sujeito da inexperiência afirmada em *Infância e História* com a dessubjetivação do falante em *O que Resta de Auschwitz*: o sujeito que enuncia a narrativa sem que, no entanto, o que enuncia trate de fato do que ele experienciou. É nesse sentido, portanto, que a crítica de Agamben e Gagnebin se encontram no que diz respeito a Proust, pois a *Recherche* nada mais é

do que um discurso enunciativo de um sujeito que, majoritariamente, relata sobre um tempo e espaço indefinidos e que, ao tratar sobre si mesmo, ficcionaliza sua própria experiência, se tornando alteridade. Em outras palavras, podemos conceber que a narrativa proustiana quando investiga e analisa os signos, se concebe como alteridade que descreve o Tempo, sendo expresso pela figura enunciativa de Marcel. A concepção dada por Benveniste de que a realidade do sujeito de enunciação é meramente uma construção dada pela locução, a saber, o recorte da linguagem é dado pelo falante através da perspectiva da enunciação, acaba por ser utilizada tanto por Gagnebin como por Agamben para justificar o uso da linguagem dado em Proust. Portanto, a proposta da narrativa proustiana poderia ser entendida enquanto uma experiência inexperiente na medida em que o sujeito que enuncia o discurso do Tempo, em verdade, é inexistente. Marcel é dessubjetivado enquanto alteridade, ou ainda como o Tempo que recorda a si próprio.

A tristeza em Proust, portanto, poderia ser concebida como uma emoção dada pela experiência da in experiência (utilizando os termos agambenianos) e que, desta feita, faz do Tempo Perdido uma figura da morte ou perda já que tratamos sempre de acontecimentos não conclusos por Marcel: a incapacidade ao longo da sua vida de se tornar um intelectual proeminente, um escritor e artista, ter um casamento de sucesso com Albertine, etc. A tristeza de Marcel (e aqui também para Proust) é a faceta de sua incapacidade de poder ter experiências efetivas em sua relação com o mundo e que o sabotam ao ponto de depender da arte como uma sensação de felicidade que fundamente um sentido da vida (e dos signos). Logo, o tempo, assim como a cor no impressionismo, age tal qual uma vertigem na escrita de Proust, o conduzindo no interior de um córrego de sensações, como atravessando cidades, pessoas e lembranças. A arte e a vida em Proust acabam por agir em univocidade de tal modo que a resolução da tristeza (ou ainda, sua possível afirmação) é a possibilidade de superar o sentimento de uma vida supérflua no sentido da nulidade através da *Recherche* enquanto obra de arte.

Apesar da extratemporalidade se constituir desta experiência da in experiência, o método da escrita recorre à perpetuidade, a um constante movimento do narrador ante a passagem do tempo. Assim, a arte, que por sua vez é a vivência vazia do narrador, estabelece um eterno retorno do relembrar enquanto

ato de flunar. É como se o tempo desafiasse a Proust como o demônio desafia Nietzsche em seu célebre aforismo em *A Gaia Ciência*:

E se um dia ou uma noite um demônio se esgueirasse em tua mais solitária solidão e te dissesse: “Esta vida, assim como tu a vives e como a viveste, terás de vivê-la ainda uma vez e ainda inúmeras vezes; e não haverá nela nada de novo, cada dor e cada prazer e cada pensamento e suspiro e tudo o que há de indizivelmente pequeno e de grande em tua vida há de te retornar, e tudo na mesma ordem e sequência – e do mesmo modo esta aranha e este luar entre as árvores, e do mesmo modo este instante e eu próprio. A eterna ampulheta da existência será sempre virada outra vez – e tu com ela, poeirinha da poeira!” – Não te lançarias ao chão e rangerias os dentes e amaldiçoarias o demônio que te falasse assim? Ou viveste alguma vez um instante descomunal, em que lhe responderias: “Tu és um deus, e nunca ouvi nada mais divino!” Se esse pensamento adquirisse poder sobre ti, assim como tu és, ele te transformaria e talvez te triturasse; a pergunta diante de tudo e de cada coisa: “Quero isto ainda uma vez e ainda inúmeras vezes?” pesaria como o mais pesado dos pesos sobre teu agir! Ou então, como terias de ficar de bem contigo mesmo e com a vida, para não desejar nada mais do que essa última, eterna confirmação e chancela? (NIETZSCHE, 2005, p.193)

A perpetuidade da lembrança do passado é que garantem a *Recherche* essa capacidade cíclica de alcançar a redescoberta. A extratemporalidade (ou ainda o tempo que se revisita) se faz como um demônio impossível de ser recusado. Assim, a tristeza é afirmação da vida da experiência de Marcel, uma arte como a captura dos instantes do passado e a retomada na felicidade da experiência de um vivido artístico como devaneio lúcido e corajoso, pois é através da dor, da violência (como menciona Auerbach e Deleuze), que Proust alcança a plenitude de seu trabalho num eterno retorno do tempo sobre si mesmo:

Compreendi que a matéria da obra literária era, afinal, minha vida passada; que tudo que me viera nos divertimentos frívolos, na indolência, na ternura, na dor, e eu acumulara como a semente os alimentos de que se nutrirá a planta, sem adivinhar-lhe o o destino e nem a sobrevivência. [...] Assim, minha existência até este dia poderia e não poderia resumir -se neste título: uma vocação. Não poderia porque a literatura não desempenhara nela o menor papel. Poderia porque essa vida, com as recordações de suas tristezas e alegrias, constituía uma reserva semelhante à albumina existente no óvulo das plantas, da qual este encontra o alimento necessário para transformar-se em semente, na evolução embrionária, ignorada e invisível [...] Assim também minha vida fora condicionada pelo que lhe determinaria a maturação. (PROUST, 2012, p. 244 E)

E Proust ressalta:

A verdadeira vida, a vida enfim descoberta e tornada clara, a única vida, por conseguinte, realmente vivida é a literatura. Essa vida que, em certo sentido, está sempre presente em todos os homens e não apenas nos artistas. [...] Captar nossa vida; e também a dos outros; pois o estilo para o escritor como a cor para o pintor é um problema não de técnica, mas de visão. [...] Em suma, esta arte, tão complicada, é justamente a única viva. Só ela exprime para os outros e a nós mesmos mostra nossa própria vida, essa vida que não pode ser 'observada', cujas aparências observáveis precisam ser traduzidas, frequentemente lidas às avessas, e a custo decifradas. (PROUST, 2012, pp.240-241 E)

Para Proust, portanto, todo o processo de escrita constitui um processo de rememoração que revisita uma arquitetura monumental do passado. E, tal como a Sagrada Família de Gaudí, em sua perpétua construção e organicidade, Proust busca remontar a cidadela de sua própria vida visando a compreensão da realidade através do passado, da morte, de suas experiências que culminam na produção de seu romance. Entretanto, na mesma medida em que produz seu trabalho enquanto monumento, este se compõe, como diz Calvino, de um romance-enciclopédia da ordem do interminável e que, garante sua validade na medida em que se faz impossível de ser devidamente finalizado. É ao longo deste processo de construção que não se finda que a literatura se torna capaz de expressar a vida ordinária da qual todas as pessoas participam. Uma vez que a escrita pelo estilo dá a cor, a capacidade de ver e redescobrir através do Tempo são suscitados por essa rememoração que constrói e, diante da imensidão de seu próprio trabalho, não o termina, gera esquecimento na medida em que a escrita vaga por essas memórias sem propriamente conhecê-las em sua totalidade. Em um propósito quase que melódico, a escrita *flâneur* de Proust visita e se confunde com o próprio ato de viver. A relação entre vida e arte em Proust não se faz separada: não se trata da arte sublimar a vida, mas sim a arte incorporar a vida para si e dela se tornar indissociável. Pintar, aqui, muito mais do que garantir a própria visão do escritor, é também se dissolver no ambiente em uma alteridade, pois Marcel se faz como a lembrança de Oriane, Sra. Verdurin, Bloch, Charlus, Odette, Swann, Gilberte e Albertine. Logo, o aprendizado de Proust é não somente conhecer a si mesmo, mas sim conhecer a si a partir da alteridade que efetivamente se constituem como esta experiência da in experiência do Tempo e da arte.

Não devemos, então, nos iludir com uma noção de subjetividade que poderia ser dada por Proust ao conceber a literatura como uma introspecção da vida e da

vida dos homens. Ao contrário, a introspecção se projeta a fim de compreender a realidade exterior: as relações entre os membros queridos, entre as sensações adquiridas e os pertences conhecidos ao longo da trajetória do narrador em busca de seu objetivo de tornar-se um escritor. Falar sobre si mesmo, em Proust, é falar sobre um universo da alteridade que a ele o constitui. E, neste quesito, a tristeza, isto é, o Tempo Perdido, é um determinante dado no mundo, uma vez que a passagem do tempo envelhece a todos, como se vê no final de *O Tempo Redescoberto*: promove modificações e o surgimento de uma nova conjuntura ao longo dos salões e com as pessoas de seu convívio: Gilberte, Bloch, Robert de Saint-Loup, os Verdurin e toda a linhagem dos Guermantes.

Em suma, Proust é um pigmentador. Se incumbe à tarefa de dar ao passado cor e movimento em relação ao presente. Vale-se de uma escrita vertiginosa e simultaneamente dada a ser propositalmente errônea (com o intuito de se perder) para efetuar a busca no interior do tempo perdido de uma experiência artística. Alcança a redescoberta do tempo a partir da própria morte do tempo, a tristeza e a felicidade se mesclam neste limiar sutil em que o texto proustiano executa a tarefa de uma confusão entre o sonho e a vigília. A partir dessa escrita, edificam-se as catedrais, Combray, Balbec e Paris, mapeadas enquanto bulevares, costumes, dos jogos amorosos e dos salões, engendrados na trama do Tempo. É nesse sentido que notamos o quanto a apreciação dos objetos para Proust (e seus ambientes) é importante, pois é neles que ocorre a junção do tédio da vida burguesa com a capacidade de, com ele, transformá-lo em arte quando rememorado quando sonhado. Então, podemos conceber que Proust reside entre o tédio e o devaneio, a desilusão e a grandiosidade, a acídia e o excesso da labuta. Eis o limiar da *Recherche*: coabitar o intervalo entre o banal e o teleológico da compreensão do significado da vida, a saber, o significado da arte. Escrita como a compreensão da própria vida, como literatura enquanto reflexão de sua própria história.

3. Tempo e Melancolia

3.1 – A Escrita da Melancolia

Quando vejo a lua, sou tomado por mil coisas
que me entristecem.

No entanto, não foi apenas para mim que o
Outono chegou.

Ôe no Chisato

A concepção de perda ao longo do trabalho da *Recherche* é sempre causa motriz da construção de um pensamento: um evento do passado que se acabou, ou então algo no presente que o remeteu a este passado que já se deu por terminado. Já dissemos isso. Também dissemos que a experiência em Proust é sempre uma experiência de uma in experiência, como uma relação com um passado que não propriamente existiu, nem tampouco o narrador viveu aquilo que supostamente teria sido aquele passado. Dessa forma, é como se o discurso de Proust em seu trabalho investigativo dos signos estivesse em um plano meramente discursivo, do qual é a escrita literária que o faz verdadeiramente existir: a *Recherche* é a própria narrativa que o assegura enquanto experiência no tempo, sendo esta uma experiência do texto.

Deste ponto de vista, é curioso que Proust passe tantas páginas em busca de uma resposta efetiva para o seu maior problema, que é o de tornar-se um escritor com um tema literário interessante para dissertar já que seu trabalho, enquanto texto, já está descrito na própria tarefa da busca. Desde a infância este problema o assola e ao longo do romance, Marcel inúmeras vezes se vê assombrado diante da incapacidade de ser, de fato, um escritor. O aspecto intrigante desse processo é que justamente a experiência do Tempo em Proust, que reside na escrita, é a mesma que promove a incapacidade de encontrar o seu norte: não saber exatamente como encontrar o sentido dessa felicidade artística, se desenrolando somente no *Tempo Redescoberto*. Ora, sendo assim, a busca de Proust é uma busca por qualquer coisa difusa e incompleta uma vez que sua preocupação com a retomada do passado sempre lida com um objeto propriamente inexistente e que somente a memória o detém.

Tendo em vista que a narrativa proustiana em seu processo de investigação lida, na maior parte do romance, com o manuseio de um problema do qual não se tem conhecimento do que ele trata e essa incompreensão se reflete de forma como *Tempo Perdido* nos conduz a constatar que a noção de perda se conecta com a concepção de que a investigação dos signos já que não é possível conhecê-lo em sua totalidade, se tornando uma investigação em que o narrador não necessariamente compreende o que aprende. Esta característica de busca pelo que não é exatamente conhecido, ou ainda a sensação de algo que não se sabe o que perdeu, é bastante correlata ao uso do termo melancolia do qual Freud trata em *Luto e Melancolia* quando afirma que o melancólico é aquele que sente a “perda de um objeto que foi retirada da consciência, à diferença do luto, no qual nada do que diz respeito à perda é inconsciente” (FREUD, 2011, p.51). A perda dada pelo luto, no qual Freud faz a distinção, se refere a um objeto devidamente conhecido e que, com o passar do tempo, é aceita e conformada pelo enlutado, enquanto que o melancólico, não ciente do que exatamente perdeu, fica em luto de forma permanente. Marcel de alguma forma reconhece sua busca e sua frustração em relação a ela, mas não consegue compreender propriamente o que poderia ser seu tema sobre a arte. Considerando a perspectiva freudiana em relação a narrativa proustiana, poderíamos estabelecer, a grosso modo, que a escrita da *Recherche* vive uma noção melancólica na medida em que o desconhecimento de Marcel do seu propósito de vida, a saber, de ser escritor, é desconhecida praticamente durante toda a escrita do romance. Em outras palavras, o livro que Marcel narra é um relato oriundo de sua angústia em relação a própria competência para encontrar um motivo para a escrita.

Porém, é precipitado afirmar que a narrativa proustiana seja propriamente coligada com a melancolia, ou ainda melancólica, somente pela semelhança que há no comportamento de Marcel (e aqui até mesmo de Proust) em relação ao objeto do trabalho da *Recherche* com a definição dada por Freud. É empobrecedor considerar uma proposta de análise da *psyché* de Marcel como mote para o entendimento do romance já que não podemos conceber um sujeito cartesiano no romance, mas sim este “eu” como enunciação⁵. Levemos em consideração o fato de que a verdadeira

⁵ Gagnebin realiza uma aproximação entre a atividade do sonho e da vigília entre Descartes e Proust para determinar aproximações e diferenças entre ambos. Para além dessa discussão, do qual conclui de que apesar de ambos considerarem a possibilidade de pensamento no interior do sonho, há uma esfera diametralmente diferente para ambos: Descartes considera o sonho uma atividade quimérica

experiência da *Recherche* é a própria escrita proustiana que produz e que concatena essa experiência do tempo enquanto narrativa. É nela se faz propriamente a redescoberta do Tempo, a saber, o momento máximo da narrativa de Proust. Em outras palavras, a experiência de uma in experiência dada por Agamben e que tomamos como válida, nos conduz a observar que não há um sujeito real que vive uma experiência real: o sujeito e objeto dados pela *Recherche* são o texto. Além do mais, o sujeito enunciado no texto proustiano possui sua intimidade de um ponto de vista da exterioridade/alteridade, do qual Marcel se confunde com o próprio Tempo. Podemos notar essa peculiaridade quando Proust afirma no *Tempo Redescoberto* que a compreensão da vida no passado é que

permite a produção de seu romance:

Compreendi que a matéria da obra literária era, afinal, minha vida passada; que tudo que me viera nos divertimentos frívolos, na indolência, na ternura, na dor, e eu acumulara como a semente os alimentos de que se nutrirá a planta, sem adivinhar-lhe o o destino e nem a sobrevivência. [...] Assim, minha existência até este dia poderia e não poderia resumir -se neste título: uma vocação. Não poderia porque a literatura não desempenhara nela o menor papel. Poderia porque essa vida, com as recordações de suas tristezas e alegrias, constituía uma reserva semelhante à albumina existente no óvulo das plantas, da qual este encontra o alimento necessário para transformar-se em semente, na evolução embrionária, ignorada e invisível [...] Assim também minha vida fora condicionada pelo que lhe determinaria a maturação (PROUST, 2012, p. 244 E).

Ora, esta compreensão de que a vida passada enquanto matéria de produção do romance é que garante que o próprio texto de Proust se construa. Desta forma, é possível observar que a relação entre tempo e narrador é uma relação não-dialética, mas sim de desdobramento de um mesmo evento: Marcel é o próprio Tempo da vida passada que agora se faz como redescoberto na medida em que o texto da

de uma subjetividade (substância) enquanto Proust o concebe como uma fonte de pensamento alimentada pelo enunciado (discurso). Sendo assim, Gagnebin conclui sobre a atividade do sonho de Proust da seguinte forma: “[...] apesar de sua surpresa, o sujeito que emerge do sonho e do sono sai de alguma forma reforçado enquanto sujeito do pensamento - ou seja, se ele, o sujeito, não se define por características sensíveis, concretas, particulares, por uma identidade substancial qualquer, mas se ele se afirma unicamente enquanto aquele que pensa, medita, sonha, hesita, duvida, escreve, toma a palavra, como sujeito da atividade de enunciação, diria Benveniste.” (GAGNEBIN, 2012, p.548). Logo, seria no mínimo uma leitura reducionista considerar o problema da melancolia em Proust através da perspectiva de um romance da ordem subjetiva. Supondo -o como sujeito cartesiano em que o sonho é nada mais do que uma quimera por si só se faz absurdo, pois é justamente entre o limiar do sonhar e da vigília que advém os grandes saberes para Proust.

Recherche acontece enquanto escrita e leitura (o refazer os passos de Marcel/Proust de novo).

Partamos do princípio, portanto, de que a análise da narrativa de Proust não deve se focar em compreender o fenômeno do sujeito/personagem Marcel, mas sim o próprio Tempo e seu modo de proceder ao longo do romance. Levando em consideração que a melancolia tem grande proximidade com a concepção de Saturno, em *Saturn and Melancholy*, Panofsky, Saxl e Klibansky buscam registrar uma interpretação possível a respeito da obra *Melancholia I* de Albrecht Dürer. Para cumprir este propósito, é executada uma grande genealogia da melancolia a fim de obter concepções que possam auxiliar na compreensão dos símbolos da obra de Dürer. Em um dos capítulos a respeito do saturnismo, Panofsky sugere uma definição a Kronos que nos parece muito pertinente:

No início, a noção do deus Kronos, uma divindade aparentemente venerada antes dos dias da Grécia clássica, e cuja origem do personagem não conhecemos virtualmente nada, foi distinguido por uma marcada contradição ou ambivalência interna. É verdade que os outros deuses gregos, também, de maneira similar apresentam um aspecto duplo, no sentido de que ambos castigam e abençoam, destroem e curam. Mas nenhum deles tem seu aspecto duplo tão real e fundamental como em Kronos. Sua natureza é a dualidade não apenas com vistas ao seu efeito no mundo exterior, mas com vistas ao seu próprio – assim como foi, particularmente – destino, e seu dualismo é fortemente marcado que Kronos poderia ser descrito de forma justa como o deus dos opostos. Os epítetos homéricos, repetidos por Hesíodo, descrevem o pai dos três mestres do mundo, Zeus, Poseidon e Hades (tal como ele aparece na *Ilíada*), como “grandioso” e “mau conselheiro”. Por um lado ele era o deus benevolente da agricultura, cujo festival da colheita era celebrado pelos homens livres e escravos de maneira conjunta, o mestre da Era de Ouro quando os homens tinham abundância de todas as coisas e desfrutavam a felicidade inocente do homem selvagem de Rousseau, o senhor das Ilhas Afortunadas, inventor da agricultura e da construção das cidades. Por outro, ele era o sombrio, destronado e solitário deus concedido como “morando no mais absoluto fundo da terra e do mar”, “exilado por debaixo da terra e dilúvio dos mares”; ele era “um regente dos deuses do submundo”; viveu como prisioneiro ou escravo, e no mais inferior, o Tártaro, se tornou deus da morte e dos mortos. (PANOFSKY, 1979, pp.133-135, tradução nossa)

Kronos é saturno, a saber, o Tempo. Possui a capacidade de ser traiçoeiro e, de forma concomitante, generoso. De sua grandeza nasce também sua crueldade: tanto edifica como destrói e mata. Ora, Kronos é aquele que é capaz de conceder um tempo que se perde, que morre, e outro que se retoma, que se cria e é a vida.

Dentro do conceito de tempo de Proust, ele segue uma ordem saturnina: tece linhas da vida através da fomentação de experiências do passado que se perdem e que, por acaso, são retomadas. Podemos dizer que são instantes de amargura dados pelo tédio e que de repente transformam o real em instantes grandiosos, se fazem de volta no presente através de um devaneio causado pelo lampejo da memória involuntária, tal como a graça de Saturno.

Porém, devemos nos atentar ao seguinte aspecto: A busca de Marcel pelo tempo perdido faz dele, ao encontrá-lo, o próprio Tempo. O Tempo Perdido e o Redescoberto se tornam as facetas desse saturnismo do narrador. Marcel age tal como um saturnino ou ainda um melancólico (melancólico pelo fato de se inspirar no comportamento de Saturno) uma vez que é na mistura entre os tempos que a melancolia se manifesta e que o constituem como escritor da melancolia, pois ocorre a concomitância da graça e da tristeza (do devaneio e da tristeza) ao longo da narrativa, em uma descrição do mundo na forma do Tempo. Sendo assim, podemos conceber que a busca da *Recherche* é a compreensão de um afeto causado pela vivência que o Tempo promove e este afeto pode ser cartografado como melancolia. Na dissertação de Éder Corrêa, intitulada *A Língua de Saturno: Melancolia em Albertine Disparue, de M. Proust*, se estabelece a hipótese de que, através de um percurso genealógico, o discurso melancólico difere dos demais discursos literários. O discurso melancólico, tal como apresenta Corrêa através dos trabalhos de Lambotte, é um discurso que “reconstrói a realidade a partir de suas vivências emocionais” (CORREA, 2015, p.66) e que, por isso, ele difere dos demais já que nada que não possa ser enquadrado dentro dessa vivência emocional é nulo ou desprovido de sentido. A partir desse critério, Corrêa também analisa que a proposta proustiana, em conformidade com o pensamento de Benjamin, é a fuga da concepção de melancolia como uma patologia, mas sim para um estado emocional/afetivo desse discurso que age diretamente na arte de Proust. Sendo assim, compara-se o discurso de Proust como um discurso melancólico na medida em que as atitudes tomadas pelo narrador (Marcel) são sempre dadas a essa relação com a perda:

Ao longo de toda RTP [*Recherche du Temps Perdu*], a perda é uma emoção que se manifesta em tudo que é descrito pelo narrador. Da infância à adultez; do primeiro amor à solidão. Nada fica intocado pelo tempo que a tudo desgasta. Nada é eterno e nada sobrevive à

passagem dos anos. Não há amor que dure, não há valor que não mude, não há sentimento que permaneça, não há sociedade que fique inabalável. Se existe algo em RTP que pode ser afirmado com total certeza é a impermanência de tudo. [...] A melancolia se manifesta na obra de Proust como a grande emoção que cobre todas as personagens. Desde as primeiras lembranças do narrador, percebe-se que ele é assolado pela solidão e pela dificuldade de comunicação com outros indivíduos. (CORREA, 2015, p.70)

A concepção de perda é um elemento que, como já ressaltado em outros momentos, é um aspecto constitutivo do trabalho literário de Proust. Entretanto, é característica do tempo proustiano ser um tempo da perda, e, enquanto perda, é ele quem rege a formação da escrita ao longo da *Recherche*. Ora, o discurso melancólico de Proust não se fundamenta em uma relação nostálgica e emotiva de Marcel para com o seu passado, mas sim o *modus operandi* do Tempo que força a investigação dos signos dados no passado enquanto experiência da inexperiência: a experiência da melancolia proustiana reside dentro de seu próprio discurso. Não se trata, enfim, de se cartografar a melancolia de um sujeito enquanto emoção em relação a perda, ou os pensamentos de um melancólico em voltas com a incapacidade de alcançar seu objetivo enquanto artista/escritor, mas sim de um aspecto inevitável do próprio Tempo como um suscitador da melancolia ao longo da escrita proustiana. Logo, a proposta apresentada por Corrêa de algum modo abarca uma correlação com a nossa proposta, entretanto foca-se na persona de Marcel enquanto sujeito que detém a melancolia de forma a relembrar o passado em um ator nostálgico: nós, ao contrário, concebemos que a melancolia de Marcel é dada pelo próprio problema do Tempo e sua redescoberta.

Devemos focar, portanto, em compreender como a redescoberta (e, por sua vez, a extratemporalidade) é responsável pela melancolia que se apresenta na *Recherche*. Uma vez estabelecido que o problema do Tempo em Proust é o problema fundamental do qual se suscita o romance proustiano e que, no interior dessa escrita é que sua experiência efetivamente ocorre, devemos considerar que é no Tempo que o romance se faz como sensação. Considerando que toda a proposta de Proust se inicia do ponto de vista de rememoração, é a própria redescoberta, a saber, o encontro com este acontecimento que se situa fora do tempo que fomenta a melancolia e, por sua vez, a escrita. Escrita e a melancolia, portanto, são elementos indissociáveis para a formação da narrativa do romance: escrever é suscitar a melancolia em sua ambiguidade saturnina já que maneja o relembrar do Tempo.

Sendo assim, não podemos considerar a melancolia dada pelo Tempo como um conceito negativo, pois efetivamente Proust cumpre sua proposta quando finalmente encontra o objeto de seu romance e efetivamente o escreve. A melancolia em Proust abarca alguma conformidade positiva em semelhança com o perfil de Saturno na medida em que sua força destrutiva (de morte) também se combina com a sua força de agraciar e abençoar, tendo sua grande explicitação através da arte. Quando se toma a proposta de que a melancolia, aqui em proximidade com o temperamento saturnino, seja um elemento formado pela escrita da *Recherche*, somos levados a crer que a melancolia é uma necessidade que, ao contrário do que se poderia supor em função das concepções de melancolia mencionadas anteriormente, alcança a redescoberta como desdobramento de si própria: a felicidade é também uma faceta da escrita melancólica de Proust. Estabelecer um paralelo entre a melancolia e Saturno se faz possível e pertinente no interior do trabalho de Proust de tal forma que o Tempo adquire a perspectiva de um afecto que se desdobra enquanto narrativa e investigação dessa temporalidade tão cara à Proust, como poderemos observar com maiores minúcias no próximo capítulo.

Dessa forma, é possível conceber a extratemporalidade, uma vez que é o fruto da redescoberta do tempo pela memória involuntária, como o instante em que a alegria e a tristeza (ou esta graça e esta destruição) se misturam e o fora do tempo é a sua totalidade como melancolia. Uma vez que consideramos a mistura como um entrelaçamento dos tempos que produzem sensação, podemos conceber que essas misturas são sempre o emergir da melancolia do existir no interior da narrativa a partir das vivências dadas pela *Recherche*. Marcel não só é o melancólico como também é a própria melancolia. O problema de Marcel nada mais é do que a dificuldade em lidar com a grandeza do Tempo e da experiência da vida em relação ao afeto tal como é o Tempo que pretende compreender de forma tão veemente. A busca é tão obsessiva que basta um toque, uma relação de mistura entre os tempos, para que se faça suscitar a grandiosidade de Saturno.

Entretanto, por grande parte do romance, somos levados a observar Marcel, efetivamente, ausente do tempo. Através da sua vida nos salões e os dramas familiares e amorosos que vive, somos arrastados a notar a sua dificuldade em conseguir seu intento. O excesso de acídia em Proust o faz se perder nos meandros da vida ordinária, pois escava por respostas das suas aflições dentro dos salões, da

vida amorosa, no cotidiano burguês. O tédio é fecundo, porque é nele que percebe que há uma imensidão embaçada, difícil de ser devidamente compreendida e que se arrasta ao longo da leitura do romance. Todavia, se toda a proposta da *Recherche* se concentra em encontrar a felicidade, o paraíso perdido dos poetas, em que local ela está? Sem dúvida, no interior do Tempo, na mistura entre os corpos: A felicidade é a compreensão dessa experiência do tempo em seu estatuto de melancolia. É válido frisar que a escrita melancólica de Proust, desse ponto de vista, é produzida através do processo investigativo dos signos no interior do Tempo: uma vez que os signos são produzidos pelo Tempo, a medida que o narrador escreve/investiga, a melancolia se produz concomitante a essa análise. O Tempo produz signos que, no desdobramento da escrita, se compreendem como melancolia. Logo, o trabalho de Proust acaba por ser em um processo cíclico de modo proposital, pois compreende que o Tempo sempre está em fluxo. O repetir da narrativa é como buscar outra vez encontrar a felicidade, a beleza do existir perpetuamente dentro do Tempo, de modo interminável, como se Marcel tivesse aceitado a estranha oferta do demônio nietzscheano prevista no *Mais Pesado dos Pesos* sem o saber.

É possível afirmar que a escrita de Proust, ao se desenrolar pela memória tal como o *flâneur* que passeia indefinidamente pela cidade, faz dessa cidade da memória, ou ainda o romance-enciclopédia, a própria melancolia. Deleuze diz em *O que é a Filosofia?* que a arte é um monumento na medida em que é um bloco de sensações monumental: a experiência dos tempos é que desdobra Combray. A estranha alegria que advém do relembrar todas as coisas através de uma xícara de chá é tal que traz à tona tudo o que um dia estava soterrado pelo passado e retorna para mais um fôlego de vida. Edifica-se “Combray como catedral ou monumento” (DELEUZE, 1992, p.218) e, tendo em vista o propósito ambíguo da escrita proustiana que visa edificar esse grande registro do tempo sem necessariamente concluí-lo, é que garante a ambiguidade saturnina ao qual nos referimos. Na mesma medida em que o Tempo pune, também agracia, pois a tristeza pelo passado irre recuperável é também a afirmação da vida em grau mais elevado: a experiência de retomada do passado como passível de incorporar força à vida e ao ato de viver. Retomemos o argumento a respeito da literatura, em que concebe a literatura como a arte mais importante já que é dela que podemos obter os detalhes da experiência da vida. Os detalhes da vida banal é que propiciam o interesse na arte, pois vida e

arte se confundem como estâncias que pertencem a um limiar do tédio e do devaneio, como veremos mais adiante. O estilo do escritor deste ponto de vista agirá como a cor para o pintor: a escrita da melancolia é a escrita da própria vida em que viver se torna a estranha coincidência de existir coabitando a morte.

A vida em confusão completa com a arte faz com que a escrita de Proust crie imagens. Formam-se as paisagens, as minúcias de Paris, de Combray dos quais o texto flana, pois entre elas se criam alamedas, vielas de melancolia. A literatura catedral/monumento é como uma casa:

Ora, o que define a casa são as extensões, isto é, os pedaços de planos diversamente orientados que dão à carne sua armadura: primeiro-plano e plano de fundo, paredes horizontais, verticais, esquerda, direita, retos e oblíquos, retilíneos ou curvos. [...] São as faces do bloco de sensação. [...] A casa participa de todo um devir. Ela é vida, “vida não orgânica das coisas”. De todos os modos possíveis, é a junção dos planos de mil orientações que define a casa-sensação. A casa mesma (ou seu equivalente) é a junção finita dos planos coloridos. (DELEUZE, 1992, pp. 232-233)

Forma-se Saturno, a saber, o tempo que se desdobra na escrita como melancolia, isto é, o tempo formado pela escrita age como um percepto, formando o território/local do qual a literatura e a vida são conjuntas na expressão do saturnismo. Esse percepto é a morada e localidade da melancolia, sendo expresso na escrita por meio da ambivalência concomitante desse tempo que perde e se retoma (perdido e redescoberto)⁶. É neste sentido que o processo de escrita de Proust, na sua finalidade de compreender o Tempo, acaba por produzir a melancolia e encerrá-la na escrita enquanto romance: o desenvolvimento cíclico da *Recherche* (seu peso mais pesado) é que permite que possamos revisitar e de fato ter acesso ao tempo enquanto melancolia tal como é proposto. Desta forma a escrita funda o terreno de eventos dos quais o tempo discorre em uma série contínua de arquiteturas sobre as experiências de Marcel enquanto Tempo. Deleuze afirma que Proust privilegia a arte-monumento em relação a vida, pois diz que esta é superior ao vivido, construindo seus próprios limites de maneira identitária (DELEUZE, 1992, p. 230). No entanto, é válido lembrar é que a escrita proustiana se faz na vida banal, dos salões, dos pequenos problemas burgueses e das futilidades, sendo a formação

⁶ No que compete a questão do percepto, seremos conduzidos a tratá-lo mais adiante, pois uma vez compreendida a relação entre o sonho e o tédio que são afirmadas através do texto proustiano, o problema do Tempo como percepto reaparece e de forma mais contundente: somos levados a considerar em que medida o entrelaçamento entre tédio e sonho demonstram a capacidade da *Recherche* em produzir afectos através do percepto do Tempo.

da arte em Proust um processo de rememorações de uma vida ordinária e até medíocre como é a de Marcel. É notável ao longo do romance esse privilégio quase que obsessivo pelos grandes projetos arquitetônicos citadinos, como igrejas, ou ainda pela descrição e relação entre os cômodos das casas, sobretudo os quartos. Logo, podemos notar que vida e arte em Proust (ou então a construção da melancolia), se constituem como uma indefinição da qual o tédio é a estrutura ordinária do viver. A experiência da in experiência, como se refere Agamben sobre Proust, se retroalimenta da concepção de território que o Tempo produz, neste limiar entre devaneio e tédio, como veremos mais adiante, pois a cada tracejado da escrita de Marcel emerge uma edificação da memória, ou ainda uma grande cidade incompleta, em que tédio e o devaneio se refletem como o comportamento de Saturno. Marcel produz a melancolia flanando pelo Tempo e se torna a própria melancolia, compõe esse edifício inconcluso e ele o sustenta:

A carne, ou antes a figura, não mais é o habitante do lugar, da casa, mas o habitante de um universo que suporta a casa (devir). É como uma passagem do finito ao infinito, mas também do território à desterritorialização. É bem o momento do infinito: infinitos infinitamente variados. Em Van Gogh, em Gauguin, em Bacon hoje, vemos surgir a imediata tensão da carne e do fundo, dos derrames, de tons justapostos e da praia infinita de uma pura cor homogênea, viva e saturada ("em lugar de pintar a parede banal do mesquinho apartamento, eu pinto o infinito, faço um fundo simples do azul mais rico, mais intenso..."). (DELEUZE, 1992, p.233)

O indivíduo Marcel, apesar de ser aquele quem enuncia a perspectiva dessa memória melancólica que pretende construir, de forma paradoxal como aludido anteriormente, acaba por se perder: o narrador, enquanto sujeito, ou ainda carne (levando em consideração a ponderação de Deleuze) sempre se desfaz através da grande estrutura do Tempo. Mais uma vez, podemos conceber que a concepção de carne da qual Deleuze afirma (partindo do conceito de Didi-Huberman) visa compreender que não é a carne enquanto sujeito que funda a concepção dessa casa a qual consideraríamos a arte como pertencente, mas sim um processo de alimentação por parte da carne que dá ao Tempo uma independência que acaba por criá-la. Logo, a concepção artística, nos moldes deleuzeanos, faz essa passagem do finito (do sujeito encarnado que investiga signos) para o infinito (a melancolia enquanto conjunção entre os afectos do devaneio e do tédio dados pela investigação) de forma que a arte adquira um estatuto de independência realizando o processo inverso, a saber, fazendo com que esses afectos suscitados pelo Tempo

é que moldam esse sujeito encarnado, criam a carne que com ela se relaciona. Nesse desfazer-se, ou ainda tornar-se outro em relação ao que descreve uma vez que Marcel torna-se o Tempo, é que a melancolia adquire seu estatuto como uma conjunção entre afectos que formam o trabalho de Proust, pois é justamente na medida em que o Tempo se dá como um percepto que se estabelece como território da memória é que se faz possível verificar essa escrita melancólica. O argumento de Deleuze em relação a casa acaba por corroborar com a proposta dada por Gagnebin e Agamben a respeito da não-subjetividade que permeia a *Recherche*, pois uma vez firmada a concepção de Tempo como suscitadora da melancolia e este romance sendo o desenvolvimento desses afectos anteriormente citados, a subjetividade de Marcel nada mais é do que o efeito de desdobramento do próprio Tempo que enuncia essa sensação entendida como melancólica.

Assim, podemos afirmar que a melancolia em Proust opera tal qual como resultado de sua própria escrita: rememorar é suscitar a ação da melancolia a partir das experiências da rememoração. Escrever sobre esse suposta vida passada, a saber, sobre a experiência desse narrador que decifra signos, é conseguir extrair dela a relação com a melancolia em uma comunhão entre tédio e devaneio, entendidos através do tempo perdido e o redescoberto. No âmago da futilidade da vida de um jovem burguês ocioso e pretensioso tal como é Marcel, surge o espaço necessário para emergir essa espécie de acídia dada pela investigação do sentido do Tempo nos signos e que, simultaneamente, promovem a felicidade enquanto literatura em sua própria escrita. O grande sintoma de Saturno dado na *Recherche* é a busca de Proust, bem como compreender a sua natureza como aquele que tenta demonstrar a experiência através da escrita/arte como temperamento de Saturno. A melancolia nada mais é do que o desdobramento da experiência da morte que assume sua capacidade de agraciar e ao mesmo amaldiçoar àquele que a habita: a arte como fora do tempo seria a capacidade de revisitar perpetuamente essa experiência inexperiente da melancolia no qual a arte resguarda como tempo.

Ora, pode-se dizer que a melancolia é um estado promovido pelos afectos que surgem entre as relações de tempos no Tempo e delas sobrevive, se dispondo como a repetição infinita do ciclo da experiência dada pela escrita, se desdobrando como tristeza e felicidade da arte. Os belos livros são escritos numa língua estrangeira, diz Proust. A melancolia os insere em um novo patamar de significado

que flana, repetidas vezes, pela experiência da arte. Entretanto, é possível delimitar o que significa melancolia dentro da *Recherche* para além da concepção de um conjunto de afectos? É viável responder que, assim como o *flâneur*, a melancolia se resguarda nos eventos da memória, em sua metrópole dos parágrafos e dentro deles se perde: a melancolia se espalha e se torna, por fim, a totalidade fragmentada dessa experiência textual do viver através do recordar. Escrever e suscitar a melancolia se tornam unívocos, sinônimos, e de tal forma que possamos compreender o romance de Proust como uma necessidade de se perder para, paradoxalmente, se encontrar com essa experiência do Tempo. A felicidade do romance é encontrá-la por acaso, no acesso involuntário que concede a justificativa para o narrador de que a prolixidade e a falta de orientação de seu trabalho é a cartografia do próprio sentimento das vivências.

Partindo, então, da premissa de compreender melhor a natureza da melancolia que habita a *Recherche*, entendemos como possível distinguir em dois momentos que ocorrem no texto proustiano: tédio e devaneio. Considerando ambos como facetas da escrita proustiana por excelência, ambos são constitutivos deste Tempo que se desdobra como escrita da melancolia. Assim, compreendemos que esses dois elementos corroboram a perspectiva de que Proust se vale desses temperamentos para formular sua expressão máxima enquanto redescoberta de um tempo perdido. Para tal, visamos a explicitação desses dois instantes fazendo um paralelo com a concepção de melancolia a fim de justificar e explicitar em que medida a concomitância entre ambos estes conceitos é que conferem o teor positivo da melancolia afirmado por nós.

3.2 – Bocejos e devaneios: Tédio e Devaneio na *Recherche*

3.2.1 – Vida corriqueira, acídia e fuxico: Tédio

Resta- nos, quem sabe, a árvore de alguma colina, que podemos rever cada dia; resta-nos a rua de ontem e o apego cotidiano de algum hábito que se afeiçoou a nós e permaneceu.

Rainer Maria Rilke

A obra de Proust é bocejante. Boceja-se pela quantidade de detalhes, pelo excesso de atenção que se deve prestar a cada página lida, ao tamanho das brochuras. A obra, em seu todo, acarreta grande tédio. Assim como Baudelaire, Proust tem uma predileção pelo ato tedioso, predileção obsessiva, que o leva a se focar em assuntos triviais. Não são poucos os momentos em que Proust relata mexericos da vida de inúmeros personagens. Certamente, a personagem da Tia Léonie é paradigmática neste sentido:

Quando Françoise, depois de cuidar que não faltasse nada a meus pais, subia pela primeira vez ao quarto de minha tia para lhe dar sua pepsina e perguntar-lhe o que queria para o almoço, era muito raro que não fosse solicitada a dar opinião ou fornecer explicações sobre algum acontecimento de importância.

- Imagine, Françoise, que a senhora Goupil passou com mais de um quarto de hora de atraso para ir buscar a irmã; por pouco que se demore no caminho, não me espantaria que chegue depois da Elevação.

- É, não seria de admirar – respondia Françoise.

- Françoise, se você tivesse chegado cinco minutos antes, teria visto passar a senhora Imbert com uns aspargos duas vezes maiores que os da tia Callot; trate de saber pela criada onde foi os conseguiu. Você que, este ano, mete aspargos em tudo quanto é molho, bem poderia conseguir uns iguais para nossos hóspedes. (PROUST, 2012, p.82 A)

Naturalmente, assim como a Tia Léonie, Marcel é um fofoqueiro. Vale-se dos assuntos que são absolutamente banais e isentos de interesse como em uma espécie de deboche do desenrolar da vida mundana. A situação de suas personagens é por vezes tão tediosa que, no caso de Tia Léonie, precisa mesmo olhar pela janela de seu quarto a ver os vizinhos circulando pela rua para ter algum

tipo de assunto que a faça motivar a conversar com a criadagem, a saber, Françoise.

Entretanto, cabe no tédio de Proust certo encantamento: a capacidade de aprisionar seu leitor a conjecturar, juntamente com seus personagens, sobre a possibilidade de existirem aspargos duas vezes maiores que os usuais e que seriam excelentes para molhos. Fundamenta-se um enredo que depende exclusivamente do tédio para que se consista uma amplitude de tristeza e futilidade que cause interesse pela dimensão da vida que nele se deposita. Léonie delira em busca de conspirações, percorrendo através de seu olhar pela janela e a sua dispepsia narrativas que colaborem e motivem a ser uma história de vida intensa e relevante. Essa necessidade de Léonie é tão grande que não hesita chamar Françoise repetidas vezes ao longo do dia. Por coincidência, Léonie é uma mulher que vive acamada em função de sua doença: passa muito tempo dormindo, provavelmente sonhando.

Da mesma forma, o personagem Swann, em relação ao seu vínculo com Odette, tem convivência com o Salão dos Verdurin e passa verdadeiros momentos de aborrecimento lidando com assuntos pretensiosamente profundos, quando, em verdade, são fúteis e plastificados por um discurso elevado:

Odette fora sentar-se num canapé forrado de tapeçaria, junto ao piano.

- Bem sabe, tenho aqui o meu cantinho – disse ela à sra. Verdurin. Esta, vendo Swann numa cadeira, fê-lo levantar-se.

- O Senhor não está bem aí, venha sentar-se ao lado de Odette. Hem, Odette, você não arranja um lugarzinho para o senhor Swann?

- Que lindo Beauvais! – disse Swann antes de sentar-se, procurando ser amável.

- Ah! Estimo que o senhor aprecie meu canapé – respondeu a sra. Verdurin. – e se quiser ver outro tão bonito, previno-lhe que pode desistir desde já. Nunca fizeram nada igual. As cadeirinhas também são umas maravilhas. Daqui a pouco, examinará tudo isso. Cada ornato de bronze corresponde simbolicamente ao assunto das figuras: se quiser ver tudo, há de passar um bom momento divertido. Só os frisozinhos das bordas! Veja só as folhinhas de parra sobre o fundo vermelho do Urso e as Uvas. Não está bem desenhado? [...] Mas senhor Swann, o senhor não irá embora sem tocar nos bronzinhos do espaldar, não é bastante suave como pátina? Mas não assim, com toda a mão, toque-lhes bem.

[...] Swann palpava os bronzes por polidez e não se atrevia a parar imediatamente. (PROUST, 2012, pp.260-261 A)

O comportamento da sra. Verdurin é de tal forma tão inconveniente que Swann tampouco aprecia o fato de tocar os espaldares do canapé como igualmente não se sente no direito de não tocá-los. Fica estabelecido um ambiente de gastura e falsa modéstia na descrição da sra. Verdurin, que pretende de maneira insistente dar privilégio ao canapé como um objeto sublime em função de um mero elogio de conveniência dado por Swann. Gradativamente, Swann começa a cada vez mais se enfasiar deste ambiente pretensamente intelectual, sobretudo da própria ignorância de Odette, o que leva a derrocada de seu relacionamento. Entretanto, incapaz de se desapegar de Odette, ainda mais em consideração ao seu ciúme obsessivo por ela, acaba por se aclimatar e assentir com o ambiente fútil que o circunda. A monotonia, o propriamente banal e até mesmo condenável são sempre tópico de interesse para Proust, como se fizesse questão de sempre reproduzir os pequenos impropérios da vida burguesa dos salões. Por fim, Swann acaba perecendo de doença grave em função do desgosto que sua vida se torna no matrimônio com Odette.

Essa predileção de Proust pelo tédio era tanta que, em suas correspondências pessoais, como as com Gaston Gallimard, chegava a mandar duas cartas por dia com seu editor, sendo estas muitas vezes sem um tópico muito bem definido. Este trecho de uma carta transposta muito bem demonstra que, no decorrer de resoluções absolutamente burocráticas, Proust se demora a discorrer sobre impressões e outras particularidades de forma até prolixas, sob a ironia de dizer que será um “bilhete bem curto”. Neste bilhete, de pouco depois de 11 de julho de 1916, Proust retrata os procedimentos de sua cisão com Fasquelle (antigo editor de seus livros) para dar início ao processo de publicação e edição com Gaston Gallimard na N.R.F. (*Nouvelle Revue Française*):

Caro amigo,

Este bilhete bem curto é apenas para lhe dizer que, longe de ter esquecido, como meu silêncio talvez o tenha feito pensar, nosso projeto de edição, não tenho me ocupado de outra coisa. E hoje mesmo seguiu uma carta de Blum para Grasset, dizendo-lhe que, se eu não receber uma resposta dele em um mês, esse silêncio será tomado por mim como um consentimento. (PROUST, 1993, p.70)

De repente e sem quaisquer reservas, Proust aproveita a deixa de um costume de Gallimard de entregar livros publicados pela N.R.F. a Proust como uma

cortesias para simplesmente tratar de um assunto completamente desfalcado de toda e qualquer relação com a editoração. Ele escreve a belprazer sobre o conteúdo de um dos livros entregues por Gallimard:

[...] O senhor me prometeu não mais mandar suas edições! Não posso falar-lhe (por causa dos meus olhos, que me tornam difícil a correspondência) sobre esse volume. Fiquei maravilhado com a riqueza e a propriedade dos ritmos. Evidentemente, isso é notável. Apenas não concebo a arte como algo a que basta a grande inteligência, ou mesmo a abdicação voluntária da inteligência para simular o Inconsciente, os dons do Instinto. Creio que a Beleza, ou melhor, as belezas, como as verdades da Ciência, não se produzem, mas se descobrem [...] (PROUST, 1993, p.71)

A semelhança entre as correspondências de Proust e Tia Léonie é tal que Gallimard e Françoise se assemelham em possuírem ouvidos atentos e ao mesmo tempo pacientes para dar ouvidos a ansiedade de um homem acamado a espera de respostas sobre a editoração de seu livro, e provavelmente de seu maior objetivo de vida em meados de 1916. Dessa perspectiva, Proust parecia, assim como Tia Léonie, preocupado em alertar a respeito da necessidade de aspargos duas vezes maiores que os que Gallimard trazia em seus livros e que Proust podia encontrá-los. Pascal Fouché no prefácio do livro *Correspondências Proust/Gallimard*, inclusive menciona esta capacidade de tolerância e paciência que Gallimard dedica a Proust:

Pode-se imaginar a paciência e a disponibilidade que foram necessárias às vezes a Gaston Gallimard, para tentar dar satisfação a um autor a quem prezava acima de tudo. “[...] eu, que não sou um homem rico”, escreve ele, “devo me defender contra as calúnias, e me justificar constantemente a seus olhos, quando o senhor é, seguramente, o autor que mais admiro, e o amigo que prefiro”. Proust doente, quase não sai e recebe pouco, o que explica que escreva tanto. Às vezes Gaston Gallimard recebe duas cartas no mesmo dia, que Proust manda lhe entregar, às quais responde quase sempre no mesmo dia. (FOUCHÉ, 1993, p. 23)

Proust se diverte em sua escrita a se situar entre o ridículo e o encantador ao ponto de Gaston Gallimard conceder e tolerar seus exageros. A estrutura de sua escrita está sempre em consonância entre o risível e o maravilhoso de maneira que o narrador faz valer a perspectiva de uma senhora doente que depende dessas intervenções diárias para que se conceba uma vida repleta de intensidades e interesses. Proust, de certa forma, trama em seus personagens um pouco sobre essa exacerbada prolixidade, o que nos convence que a necessidade de falar do ordinário movimenta sua escrita a alcançar seus interesses a respeito dos temas da

ordem da belezas, das artes. A saber, Proust se faz valer de demandas e narrativas frívolas e delas extrai um discurso que reflete os aspectos do Tempo. Nesse sentido, o tédio se caracteriza como uma demanda, uma espécie de movimento do tempo no qual o plano dos eventos se sucede. O tédio é uma demanda dos sonhadores.

Porém, de que se trata o tédio em Proust? Ao contrário do que se poderia esperar, este tédio não se caracteriza pelo desinteresse ante as coisas, ou ainda a compreensão de uma realidade tão fútil ao ponto de se recusar ser mencionada. Pelo contrário, Proust parece assolado por um demônio meridiano: um tédio de grandeza. O demônio meridiano (ou o demônio do meio-dia) se caracteriza por uma preocupação diante da imensidão da realidade. É a incapacidade de concluir uma atividade, dar a alguma tarefa uma pertinência tal que possa ser um objetivo. Aflige-se um desespero diante dessa incapacidade e, pelo excesso de vontade que cabe ao acidioso em realizar uma tarefa que sabe de antemão ser impossível, se prostra ante a inanição. Tia Léonie é aquela em que o olhar acidioso “pousa obsessivamente sobre a janela e, com a fantasia, finge ser a imagem de alguém que vem visitá-lo” (SANCTI NILI apud AGAMBEN, 2007, p.23). Cabe então contentar-se com os aspargos, olhar pela janela e agonizar, lentamente, com a própria doença, pois se sente incapaz de tomar qualquer atitude já que está inerte e incomodada com o mundo ao seu redor. *Estâncias* conclui sobre acídia da seguinte maneira:

Ao mesmo tempo em que a tortuosa intenção abre espaço à epifania do inapreensível, o acidioso dá testemunho da obscura sabedoria segundo a qual só a quem já não tem esperança foi dada a esperança, e só a quem, de qualquer maneira, não poderá alcançá-las foram dadas metas a alcançar. Tão dialética é a natureza do seu “demônio meridiano”: assim como se pode dizer da doença mortal, que traz em si a possibilidade da própria cura, também daquela se pode afirmar que “a maior desgraça é nunca tê-la tido”. (AGAMBEN, 2007, p.32)

A acídia, ou ainda o demônio meridiano, assola àqueles que, involuntariamente o cobiçam. Tia Léonie sempre aguarda de alguma forma que algo grandioso ocorra pela janela de seu quarto, assim como Swann toma para si a esperança de que sua relação com Odette alcance um novo estatuto e que seu amor se renove por outros moldes. O acidioso, portanto, está sempre em uma posição de espera, aguardando a compreensão de algo muito grandioso que nunca se concretiza. Dessa forma, Agamben descreve como os eclesiásticos acabavam

por muitas vezes em suas indagações durante o zênite a dormir por cima dos livros ou entrar em um estado de transe, incapazes de produzir ou trabalhar. Facilmente confundida com a preguiça, a acídia trata-se de um esforço que visa a compreensão do mundo e que, diante dessa imensidão do sentido contido por ele, se perde na inanição. É possível observar em que medida Marcel se perde em suas fabulações acidiosas que visam compreender a profundidade do problema que se impõe, e que, no entanto, não conseguem tratá-lo propriamente dito. Um bom exemplo desse processo é quando Marcel visa compreender os signos amorosos em seus acessos de ciúme. Em *A Fugitiva*, intrigado e enciumado com a possível vida dupla de Albertine (sua possível relação homoafetiva escusa), Marcel entra em conjecturas a respeito do problema da sexualidade de Albertine que, por fim, se concluem como inúteis:

Com referência a Albertine, eram questões de essência: no fundo, quem era ela? Em que pensava? De que é que gostava? Mentia para mim? Minha vida fora tão lamentável quanto a de Swann com Odette? Por isso, o que a resposta de Aimé atingia, se bem que não fosse uma resposta geral, mas particular – e justamente por causa disso –, era de fato, em Albertine e em mim, a profundidade. [...] É um dos poderes do ciúme revelar-nos como a realidade dos fatos exteriores e os sentimentos da alma são algo desconhecido, que se presta a mil suposições. Acreditamos saber exatamente o que são as coisas, e o que pensam as pessoas, pela simples razão de que isto não nos preocupa. Mas eis que nos assalta o desejo de saber, como sucede ao ciumento, e então é um verdadeiro caleidoscópio, onde não distinguimos mais nada. (PROUST, 2012, p.135 D)

A tentativa fracassada e, simultaneamente, desesperada de realizar a investigação a respeito desses signos deixados por Albertine (assim como o fez Swann em relação a Odette), levam Marcel a um estado de inanição que conclui, infeliz, que não foi capaz de entender, de fato, o que existe na vida de Albertine. Por fim, tratou-se de uma mera especulação baseada em boatos, a saber, fuxicos. É notória que a fascinação de Proust e de Marcel pela interpretação da realidade do Tempo que, diante da imensidão de futilidades da vida burguesa, acaba se debruçando em tratar dos fuxicos da vida burguesa a fim de encontrar respostas para seus problemas. Evidentemente, dentro desse processo não concentramos somente os problemas amorosos que assolam a *Recherche*, mas os próprios acontecimentos da redescoberta do Tempo, como a madalena com chá, os

calçamentos, ou ainda as três árvores⁷ sendo motivos que partem de um signo mundano e que se desdobram em algum tipo de reflexão, profícuas ou não. Logo, é do narrador em função do desespero de não conseguir não focar em seu mote literário para a escrita, se aborrecer. O aprendizado de Marcel depende dessa incapacidade de compreensão dos signos e de sua vinculação com a futilidade para que propriamente seja possível conhecê-los e redescobri-los. Há uma interessante semelhança entre Proust e Fernando Pessoa em seu *Livro do Desassossego* no que compete ao tédio⁸:

Em mim o tédio é frequente, mas, que eu saiba, porque reparasse, não obedece a regras de aparecimento. Posso passar sem tédio um domingo inerte; posso sofrê-lo, repentinamente, como uma nuvem externa, em pleno trabalho atento. Não consigo relacioná-lo com um estado de saúde ou da falta dela; não alcanço conhecê-lo como produto de causas que estejam na parte evidente de mim.
(PESSOA, 2014, p.437)

Ou então:

Nada há pior que o contraste entre o esplendor natural da vida interna, com as suas Índias naturais e os seus países incógnitos, e a sordidez, ainda que em verdade não seja sórdida, de quotidianidade da vida. O tédio pesa mais quando não tem a desculpa da inércia. O tédio dos grandes esforçados é o pior de todos. [...] Quantas vezes ergo do livro onde estou escrevendo e que trabalho a cabeça vazia de todo o mundo! Mais me valera estar inerte, sem fazer nada, sem

⁷ As três árvores, desse ponto de vista, são um momento bastante paradigmático do processo acidioso que assola a Marcel ao longo de *À Sombra das Raparigas em Flor*. Em um passeio de carro com sua avó e a sra. de Villeparisis, Marcel nota três árvores das quais sente algo como um movimento da memória involuntária. Entretanto, apesar de seu esforço tremendo em tentar compreender o que exatamente essas três árvores lhe suscitaram, Marcel acaba sendo impelido a desistir da tarefa: “[...] de repente me invadiu essa profunda sensação de felicidade que não havia tido desde os dias de Combray, uma felicidade análoga à que me deram, entre outras coisas, os campanários de Martinville. Mas, dessa vez, essa sensação ficou incompleta. Acabava de ver um lado da estrada, na encosta por onde íamos, três árvores que deviam servir de pórtico a uma alameda ensombrada; não era a primeira vez que via eu aquele desenho que formavam as três árvores, e ainda que não pudesse encontrar na memória o lugar de onde pareciam haver se deslocado, notei contudo que me fora muito familiar em outros tempos; de modo que, como meu espírito vacilasse entre um ano muito remoto e o momento atual, os arredores de Balbec vacilaram também e vieram-me dúvidas se aquele passeio não seria uma ficção, Balbec um lugar onde nunca estivera a não ser em imaginação, a sra. de Villeparisis uma personagem de romance, e as três velhas árvores a realidade que encontra a gente ao erguer os olhos do livro que estava lendo e que nos descrevia um ambiente onde nos pareceu que estávamos de verdade. Olhei para as três árvores, via-as perfeitamente, mas meu espírito tinha a sensação de que ocultavam alguma coisa que não podia apreender; assim acontece com os objetos colocados a distância tal que, embora alonguemos o braço, não conseguimos mais que acariciar a sua superfície com a ponta dos dedos, sem poder apanhá-los” (PROUST, 2012, p.352 B). Ora, é notório como a acídia induz Marcel a procurar insistentemente o signo que supostamente necessita ser decifrado e que, de repente, se torna fugaz e inútil: Marcel se vê incapaz de entendê-lo.

⁸ Gostaríamos de ressaltar a importância do trabalho de Svendsen em *A Filosofia do Tédio* como responsável pela aproximação entre Fernando Pessoa e Marcel Proust realizada ao longo deste capítulo.

ter que fazer nada, porque esse tédio, ainda que real, ao menos o gozaria. (PESSOA, 2014, p.528)

Pessoa (Bernardo Soares) e Proust reconhecem o tédio não como um sintoma de uma doença, mas sim de um estado de coisas. Esse estado de coisas consiste, justamente, na compreensão acidiosa de um mundo do qual se torna quase impossível transcrever o sentimento que dele emerge. O mundo, provavelmente repleto de aspargos, possui uma dimensão tediosa. Entretanto, da mesma forma que o tédio se manifesta no mundo, há uma dimensão contrária que dele se origina: o devaneio.

Jean Starobinski em *A Tinta da Melancolia* tem uma interessante passagem a respeito de Baudelaire que cativa os olhos do leitor ao se debruçar sobre a pertinência do sonho:

Todavia, a temática do sonho deve ser examinada em mais um nível. Como sonha Baudelaire? O que espera do sonho? Verificaremos que o próprio sonho é o objeto de um sentimento ambivalente. De um lado, é ligado muito estreitamente ao próprio projeto da poesia; de outro, tornou-se muito cedo, para Baudelaire, um dos aspectos da experiência do abismo, uma fonte de terror que, sem deixar de revelar o “lado sobrenatural da vida”, designa em última instância a morte, ou, o que é pior, a impossibilidade de morrer. [...] Detenhamo-nos na oposição entre sonho e devaneio. O devaneio é nocivo, totalmente passivo, ligado à procrastinação: substitui-se o trabalho e esteliriza a poesia. O sonho, ao contrário, é carregado de virtualidades criativas, contanto que seja assumido pela vontade. O sonho é uma das modalidades do “recurso à feitiçaria”. (STAROBINSKI, 2016, pp.338-339)

O sonho em Baudelaire é o lugar da execução dos grandes trabalhos, no qual é possível realizar esta feitiçaria (talvez a alquimia do verbo rimbaudiana), que suscita a poesia. Todo sonho é terrível. Traz dentro dele o medo, o grande bocejo da vida em frente ao tédio e que consome o homem à morte. O tédio se anuncia sempre como um bocejo, uma fadiga que incita ao sono. É em personagens como a Tia Léonie, ou até mesmo em Marcel quando está em seu quarto de infância, ou no quarto de hotel em Balbec, que alcança estados vertiginosos que o conduzem ao devaneio. Assim, é no interior do quarto, no limiar entre o sono e a vigília é que os sonhos emergem, pois nascem desse estado tedioso da realidade. Baudelaire é ciente disso: compreende, entre a admiração e o horror, o sentimento do tédio. Nos *Pequenos Poemas em Prosa*, o conto *O Quarto Duplo* nos apresenta de forma bastante paradigmática de como o dormitório conduz ao narrador a possuir

sensações quiméricas a respeito do quarto enquanto embebido na sonolência do ópio:

Um quarto que parece um sonho, quarto verdadeiramente espiritual, onde a atmosfera parada está ligeiramente tinta de rosa e azul. A alma toma aqui um banho de preguiça, aromatizado pela saudade e pelo desejo. É algo de crepuscular, de azulado e de róseo. Sonho de volúpia durante um eclipse. Os móveis têm formas alongadas, prostradas, lânguidas. Parecem sonhar. Dir-se-iam dotados de vida sonambúlica, como o vegetal e o mineral. As almofadas falam uma língua muda, como as flores, como o céu, como o sol poente.
(BAUDELAIRE, p.10)

É evidente a semelhança entre o quarto descrito pelo conto e o modo como Marcel compreende o seu quarto no começo do romance. O sono, este lugar da inanição, do qual dormimos pelo tédio, ou pela falta de movimento, em Baudelaire ganha uma noção privilegiada de forma que o narrador vê no cômodo uma possibilidade de sonhar, mesmo que este sonho se transforme, posteriormente, em pesadelo. Em Proust, os quartos também adquirem essa esfera de ambiente propício ao sonhar, a saber, a criar este limiar entre o sono e a vigília de tal forma que Marcel confunde os objetos na escuridão do quarto e deles começa a delirar, propiciando a sua própria escrita e rememoração, tentando decifrar essa “língua muda”, ou o signo que deles é suscitado. Para Baudelaire, é demasiado importante falar a respeito da vida citadina que se constitui de repetição, da monotonia urbana que incita ao tédio e nos conduz ao sonho.

Entretanto, notamos a partir do comentário de Starobinski que a dimensão dada pelo devaneio, em Baudelaire, é dado a procrastinação de forma a ser da ordem negativa: somente o sonho, no seu sentido pleno de limiar entre sono e vigília é que adquire o sentido positivo. Proust, ao contrário, faz do devaneio, (o que aqui podemos conceber como a escrita em sua *flânerie*, caracterizado pela obsessão em assuntos fúteis da vida burguesa, como a madalena com chá ou o tropeço na calçada) como força positiva para a produção da redescoberta. Sendo assim, a distinção entre sonho e devaneio dada em Baudelaire, ressaltada por Starobinski, em que o devaneio é um ato de procrastinação que não necessariamente é produtor, adquire outro sentido quando observamos o trabalho de Proust, pois uma vez que o tédio se comporta como uma atitude acidiosa que garante a efetivação da escrita (e a decifração dos signos) seria possível concebê-lo como em um viés contrário ao de Baudelaire. Em outras palavras, poderíamos observar que

Proust transforma a relação dada por Baudelaire entre devaneio e sonho em uma relação complementar e positiva, em que graças a procrastinação se faz possível que a redescoberta seja efetivada: o tédio é um aspecto essencial para produção da escrita da *Recherche*.

Proust comenta em *Contre Sainte-Beuve* sobre Baudelaire que “se ele escreve sobre o luar versos que são como aquela pedra que, sob o vidro, num invólucro de sílex, contém o cabochão de onde se tira a opala e que é como um luar sobre o mar, e no meio da qual, como um fio de outra essência, de violeta ou de ouro, filtra uma irisação semelhante ao raio de Baudelaire” (PROUST, 1989, p.88). Proust, apesar da imensa angústia e o apelo à morte que Baudelaire acusa em seus trabalhos, o enxerga como um propagador de um sonho sempre bastante vívido e repleto de uma capacidade lírica quase que mágica, que induz o leitor ao delírio. Proust enxerga o sonho do mesmo modo que Starobinski em Baudelaire, como “horroroso e cativante” (STAROBINSKI, 2016, p.342), o colocando como uma decorrência do tédio. Proust não é Baudelaire. Apesar de afirmação óbvia, não necessariamente deixa de ser pertinente: Proust depende tanto do tédio quanto do sonho para poder escrever. Para Proust, não existe uma distinção hierárquica entre ambos, de tal modo que o sonho e o tédio são tópicos de tamanha importância no texto proustiano que ele é inflado de inúmeros temas da vida francesa ordinária com seus casos banais e ociosos. Entretanto, por que Proust tanto recusa a morte? No final d’*O Tempo Redescoberto*, Proust enfatiza a pressa que possui em escrever seu romance, antes que seja, de fato, tarde demais:

Enfim, a noção do tempo trazia-me uma última vantagem, era um aguilhão, convencia-me da urgência de começar, se quisesse captar o que algumas vezes, no curso da existência, eu sentira em fugazes e fulgurantes intuições, [...], e me fizera julgar a vida digna de ser vivida. Assim considerava, agora mais do que nunca, [...] fazê-la voltar à verdade original, ela que continuamente falseamos, em suma, realizá-la num livro. Como seria feliz quem pudesse escrever tal livro, pensava eu; e que trabalho teria diante de si! (PROUST, 2012, pp.387-388 E)

Proust teme o fim de si mesmo, ainda mais tendo em vista sua empreitada literária monumental. Cremos que não somente pelo fato de que Proust enseja sobrejamente a realização de sua maior obra literária, mas sim pela capacidade que seu romance traria de poder, pela última vez, reviver a experiência do Tempo que lhe é tão cara. Poucos dias depois da escrita do fim do último volume, Proust falece,

antes mesmo de poder revisar o texto. A obra literária em Proust, em sua confusão com a vida, clama pela necessidade de uma afirmação da vida, e aqui enfatizamos, a vida dada ao tédio. Baudelaire, ao contrário, almeja a morte a fim de expiar todo o desconforto da vida angustiada em detrimento do tédio e acaba por flunar pelos becos de Paris e não consegue estar finalmente em paz. Lars Svendsen em *Filosofia do Tédio* corrobora sobejamente com Proust quando disserta sobre o tédio:

O tempo no tédio não é fruto de uma conquista: é aprisionador. O tédio está relacionado à morte, mas essa é uma relação paradoxal, porque o tédio profundo assemelha-se a uma espécie de morte, ao passo que a morte assume a forma do único estado possível – a ruptura com o tédio. O tédio tem a ver com finitude e com o nada. É a morte em vida, uma não-vida. Na inumanidade do tédio ganhamos uma perspectiva de nossa própria humanidade. (SVENDSEN, 2006, p.43)

O Tempo perdido é o tempo tedioso. Um tempo de morte. E assola o desespero acidioso de obter, por um instante, a compreensão da grandeza do mundo. A partir desse comentário de Svendsen se evidencia ainda mais a demanda de Proust pela relação de perda: o lidar com o que está morto, tal como é o passado e a memória, é que pode de alguma forma alcançar o grande propósito de sua narrativa quando visa compreender essa experiência da in experiência do Tempo através da escrita. Logo, é a partir do que está no tédio e que propriamente está em vias de morrer que se encontra um modo de ressuscitá-lo de uma maneira vívida ao ponto de poder se transformar em material para o texto proustiano.

Neste trecho de *Passagens*, de Walter Benjamin, podemos observar em que medida a demanda do tédio se correlaciona com um aspecto urbano, burguês:

O tempo de chuva na cidade, com toda sua astuta sedução, capaz de nos fazer voltar em sonhos aos primeiros tempos da infância, só é compreensível à criança de uma vivacidade grande. A chuva faz tudo mais oculto, torna os dias não só cinzentos, mas também mais uniformes. De manhã à noite pode-se fazer a mesma coisa – jogar xadrez, ler, discutir -, enquanto o sol, de maneira bem diferente, matiza as horas e não faz bem ao sonhador. (BENJAMIN, 2007, p.144)

Mais adiante, em outro recorte, Benjamin pontua:

Em 1903, Emile Tardieu publicou em Paris um livro intitulado *L'Ennui*, no qual procura demonstrar que toda atividade humana é uma tentativa inútil de escapar ao tédio e, ao mesmo tempo, que tudo que é, foi e será, é tão-somente o alimento inesgotável deste mesmo

sentimento. Ao se ler isso, poder-se-ia imaginar ter diante de si um grandioso monumento literário: um monumento aene perennius erigido à glória do *taedium vitae* dos romanos. Contudo, trata-se apenas da ciência auto-suficiente e mesquinho novo Homais, que reduz toda grande, o heroísmo dos heróis e o ascetismo dos santos a provas de seu descontentamento pequeno- burguês e sem inspiração. [...] O livro muito engraçado de Emile Tardieu, *L'Ennui*, Paris, 1903, cuja tese principal é que a vida não possui nem fim nem fundamento, perseguindo inutilmente o estado de felicidade e equilíbrio, cita, dentre as múltiplas circunstâncias que seriam a causa do tédio: o tempo atmosférico. – Poderíamos definir este livro como uma espécie de breviário do século XX. (BENJAMIN, 2007, pp.142,145)

É curioso que tais recortes encontrem-se justamente no verbete Tédio, dado por Benjamin nas *Passagens*. O tédio se situa como uma alteração climática, chuvosa e brumosa, em que o indivíduo se desinteressa pela vida prática de um modo tal que se atenta ao absolutamente ordinário, desprovido de interesse pragmático, como o xadrez, a leitura, o debate, a saber, atividades de âmbito ocioso, em função de um tempo fechado, pouco motivante à qualquer tipo de atividade. Curiosamente, os momentos de delírio que ocorrem em Baudelaire no *Quarto Duplo* são justamente enquanto ele está deitado, usando ópio, em que o quarto deslumbrante e fascinante após o toque do oficial de justiça retorna a ser uma choupana velha. Para Baudelaire, o fim do ópio o reconduz a seu estado de letargia e de decadência, fenômeno que, em Proust, seria entendido sob outra perspectiva. Os grandes momentos dos delírios proustianos ocorrem enquanto realiza uma atividade banal e que, quando são acometidas pelo devaneio, logo são esquecidas, deixadas de lado, como é o caso das madalenas e de todas as demais memórias do romance, com exceção ao tropeçar nos calçamentos no *Tempo Redescoberto*. A saber, as atividades mundanas, do qual existe uma espécie de introspecção ociosa é que garantem que o tédio acometa as pessoas e, por sua vez, as induza a devanear. O aspecto diferencial entre Proust e Baudelaire no que compete ao tédio, como afirmado anteriormente, é o fato de que há uma relação necessária entre o temperamento acidioso da vida burguesa e o acontecimento do devaneio, como se ele fosse positivado através desse tédio dado pelo Tempo Perdido. Assim, de modo paradoxal, são nessas atividades tediosas que a vida burguesa se situa de modo mais impactante e demonstrado a ponto de suscitar o romance de Proust. Ora, mais se parece que o tédio é, enfim, um plano da experiência da vida, que, nesse bocejo de uma vida ociosa e brumosa, se apresenta

ante a vida burguesa e garante que autores como Baudelaire e Proust possam alavancar sua matéria literária: um como a proposta de negação, e o segundo como proposta de afirmação.

Logo, Proust precisa ser tedioso. O trabalho da rememoração do Tempo depende dessa demora em detalhes banais dando importância a aspectos da vida ordinária burguesa que, diante da riqueza de detalhes ornamentários, alcançam a exaustão. Podemos afirmar que na mesma medida em que Proust utiliza estes elementos do tédio como composições indispensáveis de sua escrita, igualmente os debocha e deles se diverte, como é o caso do canapé ou ainda quando Odette diz a Swann sobre quando poderia conhecer Johannes Vermeer pessoalmente⁹. Proust ironiza as banalidades da vida da mesma forma que Benjamin ironiza em um de seus recortes a respeito de um anúncio de um livro de Benjamin Gastineau:

[...] “A ‘Vida em estradas de ferro’ é um encantador poema em prosa. É a epopeia da vida moderna, sempre arrebatadora e turbulenta, o panorama da igreja da alegria e lágrimas passando como a poeira dos trilhos perto das cortinas do vagão.” (BENJAMIN, 2007, p.147)

Como poderia ser a busca por aspargos, aliás, parte da vida moderna, “sempre arrebatadora e turbulenta”? Eis que a *flânerie* de Proust se repete: não se trata de dar um superlativo à vida ordinária, mas sim concebê-la com a devida atenção uma vez que se trata da história dos indivíduos e das circunstâncias que o rodeiam. Gilles Deleuze nomeia esta característica em Proust através signos mundanos, isto é, percepções e aprendizados pelos quais não possuem nenhum significado (aspargos, observar as paisagens de Combray, os mexericos em relação a Swann), mas que em combinação com outros detalhes do aprendizado do narrador, se constituem como necessários para o surgimento da narrativa artística de Proust. A arte em Proust, tal como a vida, demanda o tédio como um plano para o acontecimento do sonho, sonho este que se constitui de uma força mágica, de

⁹ Swann, como um indivíduo bastante ligado com a vida artística, estava em vias de escrever um ensaio a respeito do trabalho de Vermeer sobre a Vista de Delft, que foi abandonado há anos e o utilizava como desculpa para despistar Odette no começo do relacionamento. Entretanto, Odette, visando se aproximar de Swann afirma que “Você vai rir de mim, mas esse pintor que não o deixa visitar-me (queria referir-se a Vermeer), eu nunca ouvi falar nele; ainda vive? Podem ver-se obras suas em Paris? Pois eu gostaria de ter uma ideia das coisas que você gosta, adivinhar alguma coisa do que encerra essa fronte que tanto trabalha, essa cabeça que se vê que está sempre refletindo e assim eu poderia dizer-me: Ah! É nisto que ele está pensando. Que sonho!, estar ligada aos seus trabalhos!”. (PROUST, 2012, p.250)

encantamento ao retornar à rememoração e a compreensão da felicidade numa involuntariedade.

Neste ponto, reforça-se a concepção de uma memória involuntária como facilitadora da experiência do Tempo e, sobretudo do seguinte aspecto: a teleologia da felicidade em Proust não se caracteriza como uma fuga da tristeza, mas sim como a dualidade entre o aborrecimento e alegria, ou ainda, entre o tédio e o devaneio, em uma coincidência do acaso. Ao contrário de Baudelaire em que a mudança da percepção dada pelos entorpecentes é que suscita a descoberta de um mundo sonhador que é ocultado pela sobriedade, Proust observa que esse mundo sonhador dado entre a confusão do sono e da vigília. A tarefa para alcançá-la se trata de ter sorte de se encontrar (ou ainda mais precisamente se perder) no mapa da memória com a involuntariedade de rememoração que ela suscita. O trecho de *Profanações*, de Agamben, parece muito bem coincidir com o que mencionamos:

Quem é feliz não pode saber que o é; o sujeito da felicidade não é um sujeito, não tem a forma de uma consciência, mesmo que fosse a melhor. [...] Quem sente prazer de algo por encanto escapa da hybris implícita na consciência da felicidade, porque a felicidade, embora ele saiba que a tenha, em certo sentido não é sua. [...] Não quer dizer que a felicidade esteja reservada apenas a outros (felicidade significa, precisamente: para nós), mas que ela só nos cabe no ponto em que não nos estava destinada, não era para nós. Ou seja, por magia. Nesse momento, quando a arrebatamos da sorte, ela coincide inteiramente com o fato de nos sabermos capazes de magia, com o gesto que a afastamos, de uma vez por todas, a tristeza infantil. (AGAMBEN, 2007, p.21)

O devaneio em Proust, age como uma magia: uma magia que preza pela execução de um ritual muito bem elaborado através da escrita, revisitando essa arquitetura da memória através dos aspectos tediosos da vida ordinária e que, por uma ordem do acaso, desfloram as experiências do Tempo ainda uma vez mais. Aqui Proust e Baudelaire se encontram: é necessário tirar o cabochão que envolve a opala do sonho através de um trabalho atento e rigoroso. Porém, o que para Baudelaire é sempre a conclusão de uma decadência, em Proust adquire a possibilidade de uma experiência relevante (mesmo que fruto de uma in experiência) enquanto processo artístico. Proust estabelece o trabalho no interior do tédio como um trabalho recompensado pela própria vida, do qual este tédio nada mais é plano do sonho e para a magia da tristeza que se demonstra como felicidade. O tédio,

assim, adquire um sentido positivo, de forma que a vida citadina e ociosa é indispensável para que o estatuto da arte proustiana possa, de fato, ser completada.

Enfim, podemos ter dado uma noção bastante inteiriça de como a escrita de Proust enquanto uma narrativa da melancolia e como sua composição nos dá nitidez sobre a coincidência entre arte e vida, no interior da *Recherche*. Proust almeja compreender o sentido do Tempo e o Tempo é dado em uma simultaneidade: Tempo que se perde, tempo que se retoma, assim como a tristeza é o plano da felicidade. O tédio, igualmente, é a dimensão do sonho que Proust investiga, etc. Há no Tempo a capacidade de coabitar diversas perspectivas que lhe integram e garantem a investigação por parte do narrador e que asseguram a edificação de uma urbe do passado da qual a experiência da redescoberta permite a flunar, cartografando as condições necessárias para que a escrita (e por sua vez a arte) de Proust possam se fundar como uma catedral de forma monumental. Lidar com o limiar do sonho e do tédio é lidar também com a própria melancolia que assola o texto proustiano, de forma que podemos observar que é somente ponderando esta dualidade de Saturno, como vimos anteriormente, é que é possível desfrutar a experiência literária do Tempo em Proust.

3.2.2 – Espaço e o devaneio: O estopim da Melancolia

As figuras em sonhos tornam-se a debruçar para mim, estendendo-me outra vez as mãos... e é sonhando também que me recordo de certas coisas sem importância [...]. Os meus mortos estão cada vez mais vivos.

Raul Brandão

A dualidade limiar entre o devaneio e o tédio faz com que os quartos, citados anteriormente, sejam sempre de uma importância ímpar no trabalho de Proust. O começo da *Recherche* se dá justamente em um quarto. O narrador se encontra em um momento de torpor vendo o cômodo completamente tomado pela escuridão, sem distinguir claramente os objetos que o rodeiam. Na sonolência, a percepção se torna totalmente diferente, como se pudesse ver nos objetos dentro do breu modos novos deles:

A imobilidade das coisas que nos cercam talvez lhes seja imposta por nossa certeza de que essas coisas são elas mesmas e não outras, pela imobilidade de nosso pensamento perante elas. A verdade é que, quando eu assim despertava, com o espírito a debater-se para averiguar, sem sucesso, onde poderia achar-me, tudo girava em redor de mim no escuro, as coisas, os países, os anos. Meu corpo, muito entorpecido para se mover, procurava, segundo a forma de seu cansaço, determinar a posição dos membros para daí induzir a direção da parede, o lugar dos móveis, para reconstruir e dar um nome à moradia onde se achava. [...] E antes mesmo que meu pensamento, hesitante no limiar dos tempos e das formas, tivesse identificado a habitação, reunindo as diversas circunstâncias, ele – meu corpo – ia recordando, para cada quarto, a espécie do leito, a localização das portas, o lado para que davam as janelas, a existência de um corredor, e isso com os pensamentos que eu ali tivera ao adormecer e que reencontrava ao despertar.

(PROUST, 2012, pp.23-24 A)

Ao dormir, é como se atingíssemos uma esfera desapegada de uma constância. O hábito de reavermos onde estão todas as mobílias, a disposição dos móveis e dos objetos que estão ao nosso redor são esquecidas, difíceis de serem revistas. É o caso da lanterna mágica que Marcel possuía em seu quarto quando menino:

Bem se haviam lembrado, para distrair-me nas noites em que me achavam como um ar muito melancólico, de presentear-me com uma lanterna mágica, com a qual cobriam minha lâmpada, enquanto não

chegava a hora de jantar; a lanterna, à maneira dos primeiros arquitetos e mestres vidraceiros da idade gótica, sobrepunha, à opacidade das paredes, impalpáveis criações, sobrenaturais aparições multicores, onde se pintavam legendas como em um vitral vacilante e efêmero. Mas com isso ainda mais crescia minha tristeza, pois a simples mudança de iluminação destruía o hábito que eu tinha de meu quarto, e graças ao qual este se me tornava suportável, descontando o suplício de ir deitar-me. Agora já não o reconhecia e sentia-me inquieto como em um quarto de hotel ou de chalé, aonde tivesse chegado pela primeira vez, ao desembarcar de um trem.
(PROUST, 2012, p.27 A)

A retirada do hábito é algo que aborrece a Marcel, mas ao mesmo tempo fascina na medida em que se retira a noção de uma repetição de experiência: o problema do chá com madalenas teria sido logo solucionado se não houvesse o hábito que tivesse aclimatado o paladar e, por sua vez, a mesmice ao ponto de perder o fio que o conduzia a grande alegria que sentira. Existe, portanto, uma dupla relação em Proust: o ato de devanear (a saber, este intervalo entre o quase dormir e estar desperto) como a capacidade de perceber a mudança e a novidade nas formas, e o hábito como o sistema regulador das formas que circundam o campo de percepção de Marcel, pois somente assim para ele se aborrecer com a lanterna mágica.

O devanear é um instrumento vertiginoso. É como se a realidade, os passeios por Combray fossem como um perambular em que a lanterna mágica o fizesse se interessar pelo reflexo da luz em um telhado, ou em uma rocha. Ao mesmo tempo, logo se retorna ao costumeiro, de um dia como todos os outros dias, que não possui qualquer tipo de interesse e novidade: o dia dos quais não se descobrisse um grande motivo filosófico para que se pudesse escrever, propriamente tedioso. A divisa entre os momentos de sonho que acometem a Marcel e os momentos tediosos é sempre muito sutil e muito instável: a qualquer momento tudo pode voltar a certa normalidade tediosa. É curioso que Jonefer Barbosa diga em seu artigo *Proust e os Limiares* a seguinte passagem:

As certezas domesticadas da razão não conseguem apreender o fluxo das coisas, a aparente imobilidade destas talvez seja resultado da imobilidade de nosso pensamento sobre elas. Em átomos, porém, a retaguarda deste “ministro do embotamento” (Beckett), representado no eu consciente e deliberadamente racionalizador, baixa: o torvelinho que desconhece tempos e espaços fixos faz tudo “girar no escuro, as coisas, os países, os anos”. O corpo cansado passa a ser bússola e explorador. Destaca-se aí, de um lado, a

memória voluntária, inteligência acumuladora de um espólio patrulheira do hábito.¹⁰

A razão tende a padronizar as experiências, a dar um estatuto de hábito a elas. A repetição da experiência ocasiona a compreensão de um modo homogêneo e idêntico. É da inteligência o hábito de tornar o real em o mesmo, a saber, o tédio do idêntico. Mas, é como se nesse estado entre o sono e a vigília, pudéssemos dar luz a tudo aquilo que a experiência dada pela inteligência poderia sabotar e, permitir o conhecer de um movimento perpétuo do tempo e das formas (devir). O advento da memória involuntária, portanto, se dá nas lacunas da inteligência: o momento em que o hábito se quebra e é possível reestabelecer a experiência do passado no interior do presente, ocasiando uma ruptura na percepção do presente como mesmo/repetição, e, por sua vez, da rememoração como uma percepção de outro/novidade:

Proust incita-nos a um ritual de aprendizagem em que a vida, em suas contingências mais imponderáveis, lança-nos a exigência de um enigma. “A verdade depende de um encontro com alguma coisa que nos força a pensar e a procurar o que é verdadeiro. [...] O acaso do encontro é que garante a necessidade daquilo que é pensado. Fortuito e inevitável, dirá Proust” (DELEUZE, 1987, p. 17). E isso é sintomático em todos os “encontros” sensíveis da Busca – a facticidade do signo ainda desconhecido rompendo a crosta dos hábitos: a exemplo das madeleines embebidas no chá, dos campanários de Martinville, um desvão no calçamento do Pátio na mansão de Guermantes etc.¹¹

Entretanto, o que é esta falha? O acaso. Mas o acaso de quê? Da percepção dada entre inteligência e sensibilidade: uma diferença não de natureza, mas de modo. A inteligência e o coração pertencem a esfera do corpo, corpo este que se relaciona com a realidade e ele o apreende a partir da inteligência e da sensibilidade. Pensar em Proust não denota racionalização, mas sim a união entre aquilo que raciocina e o que sente. Trata-se não de uma relação excludente, a saber, da retirada da inteligência (que poderíamos entender como tédio), mas sim do privilégio a ela dada: a inteligência não é suprema em relação a sensibilidade:

Por outro lado, as verdades da inteligência, se são menos preciosas que aqueles segredos do sentimento que acabei de citar, têm, contudo, seu interesse. Um escritor não passa de um poeta. Mesmo

¹⁰ BARBOSA, J., Proust e os Limiares. **Fronteiras**. São Paulo. Número 15. Disponível em < <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiras/article/view/24462/18619> > último acesso em 17/04/2018. 2015.

¹¹ Ibid.

os maiores do nosso século, neste mundo imperfeito onde as obras-primas da arte não são senão destroços do naufrágio das grandes inteligências, reataram por uma só trama da inteligência as jóias dos sentimentos que só aparecem uma ou outra vez. [...] E esta inferioridade da inteligência é ainda assim à inteligência que cabe estabelecer. Pois se a inteligência não merece a coroa suprema, somente ela será capaz de concedê-la. Se ela só ocupa o segundo lugar na hierarquia das virtudes, reserve-se a ela mesma o direito de proclamar que o instinto deve ocupar o primeiro. (PROUST, 1989, p.44)

A inteligência é, portanto, não suprema, porém necessária: o hábito é como o plano de suscitação dos devaneios, como em uma correspondência atravessada pela acídia. Digamos mais além: há uma relação de modo entre o tédio e o sonho em que o segundo surge em função do primeiro, pois se tratam de uma impressão coincidente. A futilidade, a banalidade, o ordinário são facetas do mesmo maravilhamento: a memória involuntária vem de um estopim que une dois momentos correspondentes. Sendo assim, o limiar do devaneio é a capacidade de compreender a realidade como em um mundo velado e desvelado, se tratando da percepção que o envolve. O poema *Correspondências* de Baudelaire é bastante esclarecedor nesse sentido:

A Natureza é um templo vivo em que os pilares
Deixam filtrar não raro insólitos enredos;
O homem o cruza em meio a um bosque de segredos
Que ali o espreitam com seus olhos familiares.

Como ecos lentos que a distância se matizam
Numa vertiginosa e lúgubre unidade,
Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,
Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.

(BAUDELAIRE, 1985, p.115)

A familiaridade do olhar dado pelo homem que cruza o desconhecimento, em Baudelaire, pode muito bem tomar a Natureza como desprovida de sentido. Entretanto, a partir do momento em que este se desprende de sua visão dada pelo hábito, se vê capaz de compreender a harmonia dessa Natureza através da

sensibilidade. A realidade, portanto, para Baudelaire, é da ordem vertiginosa já que todas as sensações se entrelaçam e se correspondem em um sentido oculto que somente o desprendimento pode revelar “a opala em um invólucro de sílex” como afirma Proust. Assim, podemos dizer que Proust também opera sua narrativa através de uma circunstância de correspondências: o mundo tedioso e o mundo devaneante que se coabitam e dialogam entre si, formando uma realidade fecunda através de sua banalidade de tal forma que o tédio propicia o devaneio e vice-versa.

É neste sentido que o trabalho de Tadié em *O Lago Desconhecido* vem a propósito quando propõe uma interpretação sobre os sonhos de Swann, sugerindo que os sonhos dele são, em verdade, um processo interpretativo de sua relação com Odette. Tadié sugere uma aproximação entre Freud e Proust, de forma a pensar os sonhos das personagens da *Recherche* sob um viés psicanalítico, nos conduzindo a observar que os problemas propostos pela *Recherche* são, também, problemas pessoais de Proust. Atentando-nos especificamente aos sonhos de Swann, já citado anteriormente, uma vez que seu exemplo é bastante paradigmático no aspecto do limiar entre sonho e realidade. Os sonhos dele são, em um primeiro plano, reconstruídos através de detalhes banais, como o barrete judaico que leva na cabeça em função de sua ascendência, ou ainda confundir Forcheville com Napoleão III, se fazendo como elementos constitutivos dessa dimensão do sonhar. Todos os sonhos de Swann são ligados pelo fato de que ele sente medo de perder Odette em relação ao Barão de Forcheville (ironicamente, ele se tornará, de fato, marido de Odette quando Swann falece), causando uma sensação de impotência: Swann se vê como que castrado diante de Odette. Esta castração consiste na impossibilidade de Swann ter domínio do sentimento que nutre por Odette e, ao mesmo tempo, ser incapaz de escapar da dependência que esta relação de cobiça e dominação lhe causa. Nestes sonhos “o jovem sofre com a traição de Odette, que vai à casa do pai. Odette ora oferece, ora recusa seu falo. A castração está no centro da cena.” (TADIÉ, 2017, p.35) Swann em suas crises de ciúme encara Odette de um ponto de vista de amor e ódio, do qual o amor e recusa são uma linha tênue. Tadié é enfático em afirmar que há, dentro da narrativa sobre Swann, uma tentativa de compreensão desses sonhos e de sua relação com Odette:

O sonho expressa um desejo não reprimido, segundo Freud, um desejo reprimido ou ainda um desejo mal reprimido, mal disfarçado: “Este último sonho vem sempre acompanhado de uma sensação de

angústia que o força a interromper-se”. O trabalho de dissimulação exime aquele que dorme. Proust registra com frequência essa sensação de angústia: porque o sonho se torna a expressão “de um antigo desejo não realizado e há muito tempo reprimido”. Swann sente, por duas vezes, “palpitações no coração, um sofrimento, uma náusea inexplicável”. (TADIÉ, 2017, p.33)

O espectro do sonho que atinge Swann advém sempre de seu drama amoroso e angustiante em relação a Odette. Na medida em que reprime seu desejo de livrar-se de Odette, Swann sente-se mal pela perda que isso lhe causaria e sente náuseas e desconfortos em confrontar seus desejos tal como seus sonhos o fazem. Somos conduzidos, portanto, a notar em que medida a vida burguesa e tediosa, que tratávamos anteriormente, em Proust, se torna também matéria de interesse do sonho dos próprios personagens. O ato de sonhar, como proposto por Tadié, está em um plano de interpretação dos signos da realidade (ou do momento em que estamos em vigília) e que, de certa maneira, se confunde com ela, demonstrando os interesses das personagens e das relações veladas que se constituem entre eles. Logo, é graças a este outro plano do sentir que o texto de Proust é capaz de demonstrar um plano de significação outro que não o do hábito. Entretanto, aproveitamos a leitura de Tadié até aqui: apesar do aspecto proveitoso dado por este viés psicanalítico, Tadié insiste em afirmar que as dimensões do sonho propostas pelas *Recherche* são, também, dimensões dos sonhos de Proust e os associa inúmeras vezes com a relação de Proust com sua mãe. Isso confere ao romance um caráter subjetivista e autobiográfico, se afastando de nossas concepções uma vez que o texto proustiano é a busca por uma dissolução de um sujeito enquanto texto literário. De um ponto de vista psicanalítico, em que os problemas de Marcel são colocados como patologias a serem investigadas e solucionadas através da narrativa o pressupondo como sujeito portador delas, esta interpretação faz da *Recherche* a história de um indivíduo que lida com uma representação do Tempo totalmente particular, o que é dissonante dos intentos de Proust uma vez que este pretende conhecer a natureza objetiva do Tempo e da arte. Logo, o que nos é de interesse é observar a comparação entre o sonho das personagens e o plano de vigília dado pelo próprio texto proustiano e que, enquanto redescoberta, também vive uma relação entre devaneio e realidade, ou ainda entre esse devaneio que desmantela o aspecto tedioso da vida.

Poderíamos, então, estipular que o devaneio proustiano se aproxima mais diretamente de uma concepção de vertigem do que propriamente de uma esfera do inconsciente, ou ainda do ato propriamente dito do sonhar. Os grandes momentos de devaneio dados na *Recherche* são justamente aqueles em que Marcel está desperto, como quando ele tropeça nas calçadas no *Tempo Redescoberto*. O que confere sua característica particular é o fato de que essa etapa alcança a capacidade de retirar o hábito da experiência usual, ou ainda permitir que Marcel compreenda os signos que o rodeiam de forma a não mais tomá-los como conhecidos. Assim, o sonho proustiano é muito mais um estado de coisas ao longo da experiência da rememoração desprendida de uma relação de hábito do que propriamente uma dimensão do sono que reflete os problemas do inconsciente. Podemos aqui retomar a definição de sonho dada por Jonefer Barbosa em seu artigo:

O despertar, como síntese da consciência onírica apresentaria um instante de ruptura em que as coisas mostrariam seu rosto verdadeiro: não o aspecto prosaico da realidade enquanto tal, mas um rosto surrealista (talvez oniricamente disforme). Para Benjamin, em outro fragmento, “a utilização dos elementos do sonho ao despertar é o cânone da dialética. Tal utilização é exemplar para o pensador e obrigatória para o historiador.” (2006, p. 505). No conceito de despertar (benjaminiano e proustiano) é possível assinalar um limiar em que elementos do sonho irrompem em plena vigília, e esta pouco a pouco passa a dissolver o mundo dos sonhos.¹²

Barbosa aproxima Benjamin e Proust no que compete ao aspecto onírico: o sonho irrompe enquanto estamos acordados, de forma súbita e breve, e nesse momento somos tomados de um momento de compreensão a respeito daquilo que o hábito nos havia vetado compreender. Barbosa inclusive cita outra passagem bastante interessante de Benjamin, em que quando recém despertamos, parte de nós ainda está ligada ao mundo dos sonhos e qualquer relato a esse respeito poderia quebrar esse vínculo uma vez que trai a si próprio ao relatá-lo. Sendo assim, o quarto em que Proust começa a *Recherche* muito antes de tentar compor uma descrição de um sonho, busca, pelo contrário, demonstrar uma experiência limiar entre o sono e a vigília, de forma que o sonho nada mais do que um devaneio que invade o estado desperto e o transforma.

¹²Ibid.

Retomando de forma breve os tópicos tratados anteriormente, podemos observar que o tédio se dá como este estado de coisas que é constituído pelo hábito é desfeito, ou então deformado por um rompante do devaneio quando ele o invade e transforma. Logo, a escrita proustiana age de forma a constantemente coincidir os dois estágios: fazer dos momentos de tédio indispensáveis para que a redescoberta, que age através desses momentos de devaneio, de fato, ocorra. Inevitavelmente somos levados a reconsiderar as palavras de Proust quando diz que todas as coisas são fecundas para o pensamento, desde um anúncio de sabonete ou os pensamentos de Pascal. O tédio dado pela vida mundana acarreta na narrativa proustiana a esses momentos de perda do limiar entre esse devaneio oriundo do sono e que agora se confunde com a vida habitual e enfadonha com o qual Marcel convive. A *Recherche* então segue como uma narrativa que pretende alcançar o limiar entre ambos estes estados e neles retirar a pertinência da arte da redescoberta, ou ainda da experiência do tempo que é trazida de volta ao presente através do texto. Dessa forma, a literatura de Proust poderia ser vista como a interpretação dos signos através dessa experiência da inexperiência que só consegue ter sua efetividade através de seu aspecto artístico, a saber, enquanto projeto literário.

Considerando então que é no interior da escrita proustiana que se faz concreto o limiar entre devaneio e tédio, a saber, que o texto proustiano é a coincidência entre ambos, poderíamos pensar a realidade descrita pelo romance como inscrita em uma folha, a saber, em uma superfície facetada em que a profundidade cabe em como essa realidade se demonstra: a pigmentação do texto na superficialidade da folha. Talvez possam objetar sobre como é possível que a *Recherche* consiga apresentar algum tipo de realidade uma vez que a tarefa de Marcel se constitui justamente de apreender os signos que estão ao seu redor: como há realidade se Marcel está em um aprendizado necessariamente incompleto a respeito do Tempo? Ora, a busca pela verdade não se faz a partir do desvelamento do mundo, mas sim pela egiptologia do signo que nela se deposita, pois se trata de um aprendizado do qual a perspectiva apresentada pela interpretação de Marcel gera uma realidade redescoberta, a saber, garante a redescoberta do Tempo. A memória involuntária é sumamente importante para a confecção da *Recherche*, pois é dela que se cria o estopim para o devaneio diante do tédio e que conduz a

narrativa a interpretar os signos e com eles compor a experiência inexperiente do Tempo. Logo, na medida em que a vida tediosa acontece é o repassar o passado que dá chances para que Marcel compreenda a redescoberta do Tempo e com ela apreenda o sentido da felicidade (ou da arte) através desse plano devaneante em que a escrita é veículo de acontecimento. É importante observarmos que esse encontro entre o devaneio e o tédio sempre ocorre no âmbito das coisas, dos objetos que rodeiam Marcel. Trazemos de novo o argumento da folha: a realidade se faz como superfície de forma sempre externa, gravada no papel. Essa superfície é sempre privilegiada já que a subjetividade de Marcel é sempre desimportante, pois o fecundo é tudo que o constitui como exterioridade. Neste trecho sobre a relação entre Marcel e as árvores da aldeia de Roussainville são bastante elucidativos nesse sentido:

Parecia-me que a beleza das árvores era sua beleza e que a alma daqueles horizontes, da aldeia de Roussainville, dos livros que eu estava lendo, seu beijo me revelaria e como minha imaginação recobrava forças ao contato de minha sensualidade, e minha sensualidade se expandia por todos os domínios da minha imaginação, meu desejo não tinha mais limites. [...] – como acontece nesse momentos de cisma no seio da natureza, em que, suspensa a ação dos hábitos e relegadas as noções abstratas que temos das coisas, cremos então com profunda fé na originalidade e na vida individual do lugar onde nos achamos – [...]. Pois naquele tempo, tudo que não fosse eu próprio, a terra e os seres, parecia-me mais precioso, mais importante, dotado de uma existência mais real do que se apresenta aos homens feitos. E a terra e os seres, eu não os separava absolutamente. (PROUST, 2012, p.201 A)

Podemos notar ao longo do trecho que a vida fora de Marcel fala, expressa a sensualidade que o conduz a amar uma camponesa, as árvores e as coisas. Marcel ama o mundo, porque devaneia diante dele, concebendo um animismo a esses objetos que o rodeiam, em uma relação viva e íntima. Como uma árvore, em que a seiva corre pelas finas camadas das folhas, o pensamento do narrador se expressa como um sentimento que compõe o mundo. Essa composição é sempre dada por uma folha: por ela corre o xilema e o floema, mas também é nessa folha – folha de papel - que a tinta se insere para a escrita. Em *A Vida das Plantas*, Emanuele Coccia nos diz que “costumamos identificar as plantas com as flores, suas expressões mais fastuosas, ou ao tronco das árvores, sua formação mais sólida. Mas a planta é antes e acima de tudo folha” (COCCIA, 2018, p.30). Ora, entre as árvores estaria reservado o beijo de uma moça, como se as árvores guardassem

essa sensualidade aludida por Marcel. É no absolutamente exterior, desprovido de profundidade que se dão os acontecimentos do Tempo. São acontecimentos que só ganham o aspecto de redescoberta quando consumado o fato de que superficialidade da tinta se registra sobre o papel. Sendo assim, a exterioridade, a saber, os ambientes que povoam a *Recherche*, são planos de comunicação em que escrita faz o trabalho de expor as trocas entre as superfícies: a dualidade entre o devaneio e o tédio se consiste, sobretudo, nesta troca. Não se faz coerente, mais uma vez, conceber a escrita de Proust de um ponto de vista de uma subjetividade ou de uma biografia ficcionalizada, pois a escrita do romance visa tornar-se independente, a saber, dar vida própria ao Tempo que a conduz. Em outras palavras, podemos admitir que o instante da escrita do romance proustiano (e, igualmente, sua leitura) como escritura no papel é que se dão as relações de Tempo que culminam em devaneio e tédio. Só faz sentido existir uma literatura que trata do Tempo na medida em que ela é um texto literário que não entende o sujeito como um sujeito cartesiano, como já observado anteriormente, mas sim como o próprio desdobramento do Tempo enquanto percepto que produz afectos.

Quando se escreve, marca-se o pigmento numa superfície sem profundidade, ou de profundidade mínima e que é atravessada pela tinta. Entre as tantas folhas, estas superfícies que, tal como a pele, sentem e permitem ser atravessadas, o narrador se vê colocado como uma folha desenhada pela caneta, uma superfície da qual a correspondência entre o ambiente a si próprio é imediata: o narrador e a aldeia de Roussainville se envolvem amorosamente uma vez que são regidos por esse plano devaneante de relação. Há uma mistura entre o narrador e a floresta, como entre ele e as madalenas, ou seu próprio quarto. Dentro dos ambientes que o circundam, o limiar é um clima, a saber, um plano de misturas que “é o ser da unidade cósmica” de modo que “o meio se faz sujeito e o sujeito se faz meio” (Ibid, p.31). Coccia ainda acrescenta que “a mistura não é simplesmente composição de elementos, mas essa relação de troca topológica” (Ibidem). O argumento de Coccia acaba por corroborar com a proposta de Agamben uma vez que a relação entre sujeito e objeto é também colocada em termos confusos, tal como proposto pela noção de experiência de uma in experiência. Sendo assim, a proposta literária de Proust acaba por ser da ordem do devaneio, pois considerando que a escrita se compõe como uma exterioridade que proporciona essas relações de misturas

mencionadas, são essas relações que demonstram a não necessidade de um sujeito que propriamente experimenta, ou que transfere para a escrita suas impressões subjetivas. Logo, uma vez que o texto proustiano expresse uma condição do Tempo, sem que seja a experiência de um sujeito no interior deste Tempo, as relações de mistura poderiam ser entendidas como os próprios afectos que são gerados ao longo da narrativa.

A partir dessa premissa, podemos compreender que o devaneio é um momento de mistura das superfícies, e esta troca se estabelece como uma modificação no hábito (ou ainda como uma quebra do aspecto tedioso para irrupção desse devaneio). A inteligência então nota, junto da sensibilidade, a expressão do mundo de misturas em sua banalidade. Concebe-se, portanto, nessa relação de troca entre as folhas uma transferência: os fluídos amorosos de Marcel vão para as árvores, e estas árvores o correspondem, dão a ele provas de afeto. Ora, tédio e devaneio, compreendidos numa relação de correspondência, é que formam em Proust esta dimensão de troca. Essa dimensão consiste, portanto, em um processo de transferências entre os afectos. A lanterna mágica retratando a lenda de Golo é aquela que cumpre o paradigma aludido pela *Recherche* sobre a crença céltica de que as almas permanecem cativas nos objetos. Em suma, o aspecto relacional do espaço dado pela narrativa proustiana é extremamente precioso para que as relações de mistura efetivamente ocorram.

É relevante o comentário de Georges Poulet em *O Espaço Proustiano* quando comenta a respeito da importância do aspecto espacial da *Recherche*:

No momento de adormecer, e no momento inverso correspondente de despertar, nessa espécie de claro-escuro em que a consciência está menos armada para resistir aos fenômenos que a perturbam, o personagem proustiano, às vezes, vê o espaço cindir-se, desdobrar-se, perder sua simplicidade e imobilidade aparentes. É bem possível que essa experiência lhe proporcione uma felicidade vertiginosa.
(POULET, 1992, p.17)

O comentário de Poulet corrobora nossa proposta: o limitar entre o sono e a vigília na narrativa proustiana ocasiona uma vertigem. Essa vertigem, como ocorre no quarto apresentado pelo narrador, sofre modificações de tal forma que se faz possível perceber outros objetos diferentes daqueles que são demonstrados pelo hábito. Ao longo do primeiro capítulo, Georges Poulet visa demonstrar a importância

da concepção do espaço dentro da obra de Proust, sobretudo na *Recherche*. De acordo com Poulet, o espaço proustiano é um espaço que constantemente está em modificação, pois o intervalo entre o sono e a vigília promove alterações na compreensão dos ambientes que o circundam. Sendo assim, o autor nota que essa atitude em relação ao espaço é também uma relação de perda, tal como é com o Tempo, o que nem sempre é benéfico para Marcel, pois causa vertigem e desconforto de forma que as relações de hábito também são privilegiadas (POULET, 1999, p.19). Porém, valendo-se da questão do sono e vigília ao qual falávamos anteriormente, Poulet afirma que o limiar entre ambos esses estados pode gerar uma relação de vertigem, no qual o narrador proustiano acaba por não mais reconhecer o espaço da mesma forma que antes. Em outras palavras, o sonho, ou vertigem como afirma o trecho, são responsáveis por uma modificação na concepção dos objetos e do espaço de tal forma que é deles que se faz possível a compreensão do Tempo. Tendo em vista que o devaneio altera o estatuto do tédio, pois o limiar entre o sono e a vigília modifica a expressão do hábito, a compreensão em relação aos objetos que rodeiam Marcel também se faz diferenciada. Assim como a lanterna mágica acaba por alterar a percepção do quarto, podemos considerar o devaneio como transmutador dos signos. Dessa forma, as relações de mistura das quais o texto proustiano executa podem ser entendidas como misturas dadas pelos signos que se fazem como espaço: a crença céltica de que as almas dos portadores dos objetos permanecem cativas em seu interior poderiam ser entendidas como um momento de desdobramento desse espaço dado pelo signo, reafirmando a escrita de Proust bem como a redescoberta do Tempo.

É possível dizer que a relação de superfícies asseguradas pelo Tempo modifica o espaço de tal forma que o devaneio e o tédio se confundem em prol de uma experiência transmutadora dos objetos e, com isso, suscitadora desse tempo redescoberto. O texto proustiano é, propriamente, o seu espaço, e por isso modificado através das relações de mistura suscitadas pelo Tempo. Logo, cabe compreendermos que a relação de modo, isto é, a percepção das superfícies como tédio ou como sonho e, como nessa relação de mistura é proporcionado a compreensão do Tempo: seja ele através do tédio ou do sonhar e é demonstrado pela relação com os objetos/espaço. Entretanto, já dissemos: trata-se não de dois afetos diversos, mas sim um mesmo afeto que difere por uma questão de modo. Os

modos do Tempo. A felicidade e a morte dadas no Tempo de maneira concomitante em uma mistura: a efemeridade da vida e das coisas diante do Tempo¹³.

A característica de Saturno e da melancolia, aludida anteriormente, aqui retorna com mais ênfase: o Tempo se constitui como uma dualidade composta pela graciosidade e o horror. O tédio, estado dominado pelo hábito e passível de ser compreendido como um aspecto de inanição, muito se aproxima da morte, pois é nele em que Marcel teme nunca ser capaz de se tornar um escritor. Em contrapartida, nos momentos em que é arrebatado pela redescoberta, se suscita um movimento vigoroso e de alegria, inúmeras tratado como júbilo, do qual nele a felicidade é encontrada. A extratemporalidade é justamente esse momento de que todo o trabalho ambíguo do Tempo alcança sua forma plena enquanto texto literário, e é aqui que podemos observar a melancolia, ou ainda o saturnismo, como decisivo: os desdobramentos do Tempo como responsáveis pela experiência artística da *Recherche*. Muito antes de considerarmos a trajetória de Marcel, somos levados a observar que os aspectos constitutivos dessa trajetória do “eu”, são os acontecimentos do Tempo que são desenrolados sob o nome de Marcel e que, ao longo de todo o romance, são, em si mesmos, a própria experiência inexperiente, a saber, a concepção de uma escrita que não possui um sujeito que efetivamente a

¹³ É curioso que esta alusão animista feita por Proust possa ser observada em outras culturas como uma transferência de afetos/ espíritos. Os objetos são passados de uns para os outros e, nesta transferência, levam consigo determinado tipo de encantamento. Valendo-nos de uma mera análise especulativa, a partir dos trabalhos de Alfred Gell em *Art and Agency*, é possível pensar uma relação de troca levando em consideração a premissa estabelecida pelos povos polinésios sobre o *hau*, que seria uma espécie de espírito que habita os artefatos e une as relações de troca com sua consagração: em outras palavras, a troca de artefatos seria uma troca mágica na medida em que sua função é a transferência do hau que reside em um objeto para outra pessoa (BABADZAN apud GELL, 1998, p.106). Há em outros trabalhos antropológicos, como os de Marcel Mauss e de Henri Rubert a busca por um entendimento das relações de trocas mágicas no âmbito europeu e doméstico que de alguma forma se assemelham com o processo de redescoberta dito por Proust. Hubert e Mauss consideram que a fundação da sociedade ocidental com suas práticas sociais e políticas tenham sido constituídas através da concepção de relações de trocas mágicas (HUBERT & MAUSS, 2017, p.56). Considerando a noção dada por Proust de que os objetos contêm em si algo como um espírito que é transmitido no momento que entramos em contato com eles, nos sugeriria que a vida doméstica e o contato com os artefatos ordinários com os quais Proust constantemente manuseia ao longo do texto seriam, portanto, momentos em que o Tempo pode ser reconstruído e redescoberto enquanto experiência artística. Logo, o pensamento de Proust, de um ponto de vista breve e especulativo, poderia estar em conformidade com essas concepções antropológicas na medida em que se pretende compreender o estatuto do Tempo e da arte através dessa experiência de uma inexperiência que envolve os objetos e demais pertences, como foi observado anteriormente. Entretanto, acreditamos que seja necessário um maior aprofundamento para que, efetivamente, possa ser confirmada esta hipótese.

experimenta, sendo uma arte consumada como egiptologia, ou ainda o texto expresso ao longo das brochuras sem que seja claro quem experimenta o Tempo.

A melancolia em Proust, ao contrário do que comumente se estabelece em relação a concepção de melancolia, é de ordem positiva: a existência do Tempo, e de seu caráter de perda, é que faz possível o revisitar de si próprio de forma a se compor como um texto literário que dá às mãos a tristeza de forma a transformá-la em um júbilo pela experiência ao ponto de ser possível reviver através da memória ao longo da narrativa sem que exista, no entanto, um sujeito cartesiano que realiza essa experiência. O saturnismo do romance proustiano não tem como intento a formação de uma narrativa decadentista, mas sim de afirmar através da passagem do tempo a possibilidade de alcançar uma expressão artística que se afirma enquanto vida diante da morte. A expressão dada por Gilles Deleuze em *O que é a Filosofia?* sobre a arte resistir ao Tempo enquanto monumento, mencionada anteriormente, aqui se faz contundente reavê-la, pois o romance de Proust busca justamente através da redescoberta alcançar um instante de vivacidade do qual a redescoberta alcança através da morte:

A arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva. [...] Se a arte conserva, não é à maneira da indústria, que acrescenta uma substância para fazer durar a coisa. A coisa tornou-se, desde o início, independente de seu “modelo”, mas ela é independente também de outros personagens eventuais, que são eles próprios coisas-artistas, personagens de pintura respirando este ar de pintura. [...] Ela é independente do criador, pela auto-posição do criado, que se conserva em si. O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos. (DELEUZE, 1999, p. 213)

A capacidade de se conservar, que aqui poderíamos compreender como o momento da redescoberta que é capaz de reviver o tempo perdido, é que garante para a *Recherche* sua potência enquanto texto. A passagem do tempo, a saber, o tempo perdido, é o plano do qual a redescoberta se dá e é em função desta passagem que a escrita proustiana ganha sua característica singular de apresentar um texto literário que se consolida através de uma experiência de in experiência, retomando o argumento agambeniano, e que, simultaneamente adquire forma como uma expressão artística relevante sobre como lidar com o Tempo e observá-lo enquanto vida. Viver se torna a capacidade de alcançar no seio do tempo da perda um instante de afirmação da arte. Ao invés de tomá-lo como aquele que nos conduz

a perda e, necessariamente, a morte, a redescoberta visa garantir um momento de júbilo e de vivacidade no interior do tempo: na mesma medida em que o tempo mata, ele também garante a possibilidade do viver. A resistência/conservação ao Tempo dada por Deleuze corrobora com essa afirmação na medida em que o momento de afirmação de vida dentro do Tempo é aquele que colide com a natureza da morte e perda. Neste sentido, é interessante observar como o reviver e o consolidar a arte em Proust são próximos de forma a ser impossível distingui-los propriamente, pois a vida rememorada por Marcel (mesmo que esta seja inexistente uma vez que não podemos determinar quem é o sujeito da experiência do Tempo) é que garante o tema de sua narrativa e do romance. Este aspecto de busca pela vida através do texto de Proust é muito nítido nas últimas páginas de *O Tempo Redescoberto*, quando Marcel contabiliza o tempo necessário que ele precisará para poder, com efeito, redigir a *Recherche* (PROUST, 2012, pp.387-388 E), como apresentado anteriormente.

O trabalho de Proust, considerando a perspectiva deleuzeana, seria o de conservar e expressar afectos e perceptos através de sua obra de arte. É de premissa que todo objeto artístico contém em si a expressão de uma sensação, e essas sensações são divididas através desses dois conceitos. Em um primeiro plano, afecto seria, de acordo com Deleuze, uma sensação que “não é colorida, ela é colorante” (DELEUZE, 1999, p.217), a saber, o afecto é aquilo que garante a ação propriamente do objeto de arte na medida em que este objeto alcança sua autonomia em relação ao aspecto humano. Em outras palavras, quando o objeto de arte ganha sua identidade enquanto sensação desprovida de uma intenção subjetiva, ela adquire seu afecto. A concepção de arte deleuzeana cria uma ponte possível com a proposta de uma escrita desprovida de um sujeito de experiência, pois considerando a capacidade da rememoração do Tempo só possuir pertinência enquanto escrita do romance, é somente quando essa escrita cria afectos (bem como os manipula), é que se faz possível que a *Recherche* seja uma obra de arte. Logo, é somente com a capacidade de ser uma escrita que não se pretende a descrever questões oriundas de uma subjetividade em seu sentido mais estrito, a saber, de um sujeito que se separa de seu objeto distintamente, é que a obra de Proust consegue comungar a capacidade de produzir afectos sem que estes sejam frutos da experiência particular de um indivíduo.

Por sua vez, o percepto se faz como um plano de acontecimentos dos afectos, os propiciando de forma que “os afectos são precisamente estes devires não-humanos do homem, como os perceptos [...] são as paisagens não-humanas da natureza” (DELEUZE, 1999, p.220). Considerando a natureza do Tempo no interior da obra de Proust, é perfeitamente plausível tomar o Tempo como um percepto que dá possibilidade à criação de afectos: enquanto texto, a sensação exprimida pela rememoração é o plano de acontecimento que fomenta o surgimento de gestos ou atitudes que a compõe como obra de arte. Uma vez que o Tempo é este percepto que permite a expressão da melancolia, é o afecto do devaneio e do tédio que asseguram a *Recherche* que Marcel (e Proust, por sua vez) consiga executá-la, pois é a própria melancolia que se funda sobre si mesma: devaneio e tédios afectos, que em sua comunhão operam essa concepção de melancolia em detrimento do Tempo enquanto percepto. É aqui que podemos observar a preocupação de Proust em sua concepção do romance como monumento: uma vez que se busca compreender o Tempo como melancolia, temos a formação de uma sensação transformada em afecto e que, diante da matéria da arte, ganha sua possibilidade de consolidação. É válido ressaltar, novamente, que apesar da proposta de uma arte resistente ao tempo, como previsto por Deleuze, é interessante lembrarmos o conceito de romance-enciclopédia dado por Calvino, que afirma a proposta de um romance inconcluso. Sendo assim, na mesma medida em que a obra de Proust propicia uma edificação que se conserva, concomitantemente somos conduzidos a interpretá-la como um trabalho interminável e, em certa medida, que pretende se perder. Eis, novamente, o carácter positivo da melancolia em Proust: muito antes da perda ser um momento de extinção da obra de arte, ela se torna plano e ação dos acontecimentos que dão ao texto sua materialidade e sensação passível de ser revisitada, justamente em função de não ser devidamente concluída.

O Tempo, portanto, se expressa materializado enquanto um texto que nos conduz a compreender sua natureza dualista e ambígua de maneira que a grande tarefa da arte é de suscitar a vida no interior do Tempo através da redescoberta, do contato com a esfera desse devaneio dado como fuga do hábito. A melancolia, ou ainda nos valendo de termos deleuzeanos, os afectos que são suscitados pelo texto proustiano são também conservados pelo próprio texto como em uma espécie de local ou estância que os retém. Sendo assim, é no artefato do próprio romance, isto

é, enquanto livro/brochura, que podemos compreender materializado um objeto que contempla a sua edificação, destruição e perda. Toda a *Recherche* só adquire seu caráter de arte e de experiência da inexperiência do Tempo (ou da melancolia, sob este ponto de vista) devido ao fato de estar materializada como texto. É por essa razão que Proust valoriza as relações para com os objetos, como o exemplo com a aldeia de Roussainville e sua preocupação obsessiva em explicar os ambientes, pois são estes objetos importantes de modo que somos levados a reconsiderar a crença céltica de que os objetos guardavam a alma encarnada daqueles que o possuíam e que, uma vez descobertos, poderiam ser liberados. A noção de monumento ganha importância destacada, pois é graças a essa relação espacial dada pela mistura que Proust efetivamente consegue demonstrar os afectos dados pelo Tempo enquanto percepto. Poulet corrobora com Deleuze quando afirma que as modificações dadas no espaço, com efeito, garantem a eficácia da *Recherche*:

Por duas vezes no romance de Proust aparece um episódio no qual o autor transpôs justamente para o domínio do espaço essa vitória sobre as forças destrutivas do tempo, que constitui a própria essência do romance. [...] Se os lugares familiares podem nos abandonar algumas vezes, também podem retornar e reocupar seu lugar primitivo, para nosso imenso alívio. Vê-se que os lugares comportam-se exatamente como os momentos do passado, como as lembranças. Eles vão e vêm. E assim como ocorre em certas épocas de nossa existência, quando, sem causa, sem nenhum esforço voluntário de nossa parte, reencontramos subitamente o tempo perdido, do mesmo modo aparentemente fortuito, e graças à intervenção de alguma providência, aquele ser perdido no espaço descobre-se em casa, e descobre ao mesmo tempo o lugar perdido. (POULET, 1992, pp. 19-21)

Poulet é bastante enfático em observar que o espaço também passa por um processo de redescoberta em que somente a memória involuntária consegue despertá-lo. Essa memória involuntária em relação ao espaço (do qual poderíamos pensar na alusão a ideia da crença céltica, de que é o contato com estes objetos no espaço que podemos conhecer o que neles se resguarda, assegurando o processo de devaneio) promove a renovação do entendimento desse espaço, bem como o desenvolvimento da melancolia através do texto. Quando efetivamente o narrador consegue retomar o espaço com o qual se relaciona, a saber, quando finalmente através dele redescobre o Tempo, como no caso das madalenas e os demais exemplos apresentados anteriormente, ocorre uma reafirmação do espaço no qual o narrador se encontra: da mesma forma que o amor entre Marcel e as árvores que

ocorre em Roussainville, o Tempo acaba por assegurar ao espaço uma familiaridade tal qual a de uma casa em que a narrativa o resguarda. A redescoberta do Tempo que reconfigura o espaço também garante que o afecto melancólico (a combinação entre o devaneio e o tédio) seja efetivado enquanto narrativa. O comentário de Deleuze sobre os signos aqui se faz, mais uma vez, contundente: é através da interpretação dos signos dados pelo aprendizado que Marcel consegue edificar seu romance. É dessa familiaridade/egiptologia com o espaço que podemos entender a redescoberta como aquela que, efetivamente, faz com que os afectos sejam conservados através do texto, pois a redescoberta causa a familiaridade no sentido de que esta experiência inexperiente se torna um novo modo de compreensão do passado, e, por sua vez, do presente: Proust efetivamente escreve a *Recherche* porque compreende os desdobramentos do espaço e do Tempo e com eles funda esse espaço/casa no qual a melancolia pode ser conhecida.

Uma vez considerando o espaço como auxiliar desse processo, somos levados a observar que os objetos conduzem de fato a vertigem. A saber, o limiar entre o devaneio e o tédio se dá de forma evidente em função da relação dada pelo texto com o espaço. Em determinado momento da infância do narrador, Swann oferece a ele um livro de Bergotte, um escritor que Marcel ainda não conhecia:

Mas, um dia, a interrupção e o comentário de Swann à leitura que eu fazia de um autor inteiramente novo para mim, Bergotte, tiveram como consequência que, por muito tempo, não fosse mais sobre um muro decorado de flores roxas, mas sobre um fundo muito diverso, à entrada de uma catedral gótica, que se destacasse desde então a imagem de uma das mulheres com quem eu sonhava (PROUST, 2012, p.124 A)

Justamente em função de um livro que Swann dá a Marcel, ele pensa nas mulheres com quem sonhava. Há uma forte relação dada pelo texto proustiano com o objeto/artefato que suscita um pensamento: coincidentemente, um elemento que residia nos sonhos de infância de Marcel. Inúmeras vezes, inclusive, Marcel afirma que a história que se sucede com Swann e Odette, falada anteriormente, será muito similar o que ocorrerá com ele em relação a Albertine. Poucas páginas depois, Marcel enuncia o seguinte a respeito de Bergotte:

Como se dá com um trecho de música que nos arrebatará, mas que ainda não distinguimos, eu nos primeiros dias não descobri o que tanto deveria amar em seu [de Bergotte] estilo. Não podia abandonar o romance dele que estava lendo, mas supunha-me unicamente

interessado pelo assunto, como nesses primeiros momentos do amor, em que vamos todos os dias ver uma mulher em alguma reunião, em algum espetáculo, e julgamos que o que ali nos leva é o atrativo da diversão. Depois notei as expressões raras, quase arcaicas, que gostava de empregar em certos momentos em que uma onda oculta de harmonia, um prelúdio interior, agitava-lhe o estilo; e era também nesses momentos que ele se punha a falar do “sonho vão da vida”, da “inesgotável torrente das belas aparências”, do “tormento estéril e delicioso de compreender e de amar” [...] (PROUST, 2012, p.129 A)

A presença da mulher, do maravilhamento com as frases rebuscadas, supostamente elevadas que trazem uma reflexão profunda sobre algo que Marcel alude como “filosofia” é que o comovem em relação a Bergotte. Curioso é que Swann é justamente o perfil de indivíduo completamente dado a ideias elevadas e rebuscadas em que o maior exemplo é o seu estudo interminado sobre Vermeer. É como se Marcel absorvesse a partir do livro de Bergotte dado por Swann algo como a mistura, ou ainda compreendesse através das relações de mistura que a transferência do livro (um objeto no espaço) o influenciará por toda a vida a praticar certos trejeitos de Swann. O objeto guarda em si um maravilhamento que cativa um novo modo de percepção que ultrapassa as fronteiras do tédio e expande uma perspectiva do devaneio que se descobre dentro da esfera do Tempo um momento de júbilo e, por sua vez, da felicidade. Ora, a magia é uma mistura: as trocas das superfícies dos objetos que afetam e envolvem Marcel em um processo em que repetição e sensibilidade se unem para compreender o mundo de forma que, involuntariamente, o tempo é redescoberto. A escrita, então, por momentos transpõe superfícies, como prevê o conceito de estilo: a metamorfose dos signos do tempo em afectos e que depois são transpostos para as folhas do papel uma vez que o Tempo é um percepto, fazendo da literatura em um processo retroalimentador entre o escrever o rememorar. Nessas relações de mistura, Marcel alcança o limiar e dele extrai a egiptologia que se torna em narrativa, ou ainda a redescoberta que é rememorada dentro do texto no qual se torna objeto de interesse da *Recherche*. Os objetos guardarem dentro de si como que o estopim para o devaneio demonstra em como a natureza do Tempo se compõe de um plano que incentiva a dualidade que mistura seus dois aspectos constituintes e com eles descreve a experiência da in experiência de Marcel enquanto escritor.

Toda troca na *Recherche* é a troca dessas misturas: experiências do Tempo e no Tempo através do texto. Poderíamos entender estas experiências como afectos,

isto é, sensações e relações traçadas entre as superfícies dos objetos que são rememorados. De acordo com Deleuze, é possível compreender que as relações entre as sensações causadas pelos materiais que o compõe se misturam, de forma que o objeto que contém esse afecto é o próprio afecto:

As sensações, como perceptos, não são percepções que remeteriam a um objeto (referência): se se assemelham a algo, é uma semelhança produzida por seus próprios meios, e o sorriso sobre a tela é somente feito de cores, de traços, de sombra e de luz. Se a semelhança pode impregnar a obra de arte, é porque a sensação só remete a seu material: ela é o percepto ou afecto do material mesmo, o sorriso de óleo, o gesto de terra cozida, o élan de metal, o acorrido da pedra romana e o elevado da pedra gótica. E o material é tão diverso em cada caso [...], que é difícil dizer onde acaba e onde começa a sensação [...]. (DELEUZE, 1999, p. 216)

No interior da obra de Proust essa explicação parece bastante pertinente, pois é dos objetos trazerem à tona, como pedras de toque, a memória involuntária e a experiência inexperiente que é redescoberta e vivida no presente hipotético da narrativa. Há uma meta-arte em Proust: na mesma medida em que o texto da *Recherche* é esse afecto/percepto que é materializado como texto, os objetos descritos por ele também o são carregados da capacidade de serem afectos de si mesmos, como o caso do livro de Bergotte. Entretanto, são esses objetos sempre um passado, algo que já ocorreu e que agora se aproxima daquilo que se perdeu. O Tempo Perdido é impossível de ser evitado, pois é dele que surge a redescoberta e a felicidade. Entretanto, são através dessas trocas do Tempo que podemos compreender o comportamento melancólico do texto proustiano, pois sua dualidade entre a morte iminente e os laivos de devaneio dados pela memória que constituem a natureza dessa melancolia que pretende escapar de uma inanição ou destruição de si. Podemos compreender o Tempo como o percepto que combina os afectos que causam melancolia: devaneio, tédio, felicidade, tristeza são suas facetas e são conduzidas por ela. O demônio meridiano e o grande júbilo diante da memória involuntária demonstram características de que o Tempo, em Proust, é um tempo da melancolia. A melancolia é a grande sensação e troca que se desdobra na dualidade entre tédio e devaneio, tristeza e alegria, tempo perdido e tempo redescoberto.

4. Considerações Finais

Após estas observações, podemos depreender que a narrativa de Proust é dotada de dois aspectos bastante próximos e dependentes: uma relação de materialização da experiência do Tempo na escrita (mesmo que sua intenção seja se perder no emaranhado das próprias lembranças) e o desdobramento dessa escrita como uma explicitação da melancolia que o Tempo desenvolve. É evidente, entretanto, que o estudo da melancolia através do tédio e do devaneio e, por sua vez, desse afecto dado como combinação entre ambos na *Recherche*, se tornam ainda mais o foco do estudo: como podemos definir o gesto melancólico em Proust? Em outras palavras, a melancolia de Proust busca reproduzir uma definição de melancolia similar com a da tradição ocidental ou, em sua procedência, possui particularidades que a diferem em relação aos seus antecessores? É verdade que há em Proust a busca pela felicidade uma vez que reside na arte a possibilidade para que o sentido do tempo e de sua experiência como vida possa ser compreendido. A melancolia, mesmo em toda sua tristeza, atinge em si um estado positivo, em que a experiência inexperiente da narrativa enquanto tédio e morte se revertem em júbilo já que a vida ordinária pode se tornar fecunda enquanto obra de arte, como visto anteriormente.

Ora, mesmo que a experiência melancólica de Proust seja claramente marcada pela dor uma vez que o tempo é perda e destruição, pois Saturno se confere como aquele que faz com que os seres pereçam, o lapso da memória involuntária como o limiar entre o sono e a vigília é capaz de modificar a esfera do tédio e dar a possibilidade da redescoberta: a felicidade da *Recherche* é justamente encontrar um sentido de vida através da arte, que é a própria experiência inexperiente enquanto texto. Não devemos nos precipitar e vir a acreditar que o sentido da narrativa proustiana é de considerar a arte como uma expiação em relação ao Tempo que destrói, pois a busca de Proust em nenhum momento é a tentativa de um cessar de seu próprio sofrimento, mas sim reafirmá-lo como arte. De maneira contrária ao cessar do sofrimento, mais somos conduzidos a compreensão de que a experiência de vida ordinária, a saber, de que a vida no Tempo (sobretudo pelo fato de que a vida é dada pela perda), é passível de se tornar uma experiência artística relevante. Logo, o sofrimento e a perda não só fazem parte do processo da narrativa de Proust como são devidamente indispensáveis na perpetuidade da busca

pela experiência artística: a relação da felicidade com o tempo, mesmo que teleológica, inclina-se a sempre entrar em um processo de repetição do qual só mesmo a morte pode findá-lo. Em outras palavras, podemos compreender que a característica cíclica do romance de Proust em fazer com que retomemos a leitura do primeiro livro ao término do último tem como objetivo nos induzir a compreender que a experiência melancólica do Tempo redescoberto como efetiva. Enquanto efetiva, a saber, sempre que recomeçamos a narrativa de Proust estamos a redescobrimo, a experiência da arte (e da vida) só teria término quando nossa vivência se extinguisse. Logo, a extratemporalidade, uma vez entendida por melancolia como propusemos neste trabalho, é o plano de interesse para a realização do romance: a experiência de relação e de mistura, no qual o ambiente e narrador se confundem pelas trocas de superfície no interior do texto é que são constituintes dos afectos que propiciam a melancolia e que se repetem através da leitura do texto. Aqui o argumento de Nietzsche se torna marcante, pois o ato de Proust aceitar a força do demônio do Tempo como àquele que pode repetir a experiência da vida esta e ainda tantas outras vezes é que sustenta a possibilidade da extratemporalidade, a saber, o momento fora do tempo em que o tédio e o devaneio ocorrem como afectos, ser a própria melancolia. O texto proustiano se torna a matéria de execução dos afectos dados pelo Tempo e estes são devidamente executados através da leitura da narrativa.

Compreender a capacidade cíclica do Tempo na *Recherche* é também compreender a melancolia como essa sensação que forma o monumento que é o romance: a narrativa do Tempo no Tempo e que a escrita efetivamente concretiza como incompletude. Eis a razão pela qual Saturno pode muito bem se personificar como o Tempo proustiano: ele em sua redescoberta que suscita a experiência na arte como uma repetição indefinida dos acontecimentos da vida para serem devidamente contemplados e, simultaneamente, nos faz ter a constatação trágica da experiência da finitude e da morte iminente que atinge o narrador no *Tempo Redescoberto* ao apresentar seus colegas e personagens no Salão dos Verdurin (agora duquesa de Guermantes) como idosos. O trabalho de Catherine Malabou em *Ontologia do acidente* considera a questão da velhice em Proust de modo bastante enfático quanto uma ideia da destruição dada pelo Tempo:

A passagem do *Temps retrouvé* em que o narrador idoso revê seus antigos conhecidos após anos de ausência, quando da “*matinée*” oferecida na casa dos Guermantes, é uma extraordinária encenação das duas concepções de velhice evocadas acima, o devir-velho e o instantâneo da velhice. Proust as faz de certo modo coincidir. Mais exatamente, preparando esse momento durante toda a *Recherche du temps perdu*, ele as conduz a esbarrarem uma com a outra, a se entrechocarem, no segredo de uma vertiginosa e angustiante unidade. Os convidados se tornaram irreconhecíveis. “No primeiro instante,” diz o narrador, “não entendi por que vacilava em reconhecer o dono da casa, os convidados, por que me pareciam todos trazer à caráter as cabeças, em regra empoadas, que os modificava inteiramente”. Esse “que os modificava inteiramente” é muito importante. Revela uma transformação bífida e conflituosa, de continuidade e ruptura ao mesmo tempo. (MALABOU, 2014, pp. 43-44)

Malabou considera que o momento de envelhecimento dado por Proust no último romance da *Recherche* visa apresentar o Tempo como destrutivo, a saber, como aquele que, ao desfazer ou deteriorar, propriamente destrói e aniquila ao ponto de restar somente o nada de uma identidade. O envelhecimento das personagens ao longo do salão de Guermantes constatado por Marcel demonstra claramente o quão o Tempo efetivamente passa e transforma, de maneira que há nessa passagem a perda, gradativamente uma proximidade com a morte. Entretanto, da mesma forma que esse Tempo passa, foi que Marcel efetivamente compreendeu a redescoberta do Tempo. A destruição que Malabou aponta, por sua vez, também tem a capacidade de demonstrar uma continuidade, pois a velhice faz com que ainda permaneça naqueles que envelheceram algo do passado:

A composição do novo indivíduo parece por um lado ter ocorrido sem choques, ao termo de um movimento gradual, de uma encenação incessante e sem rasgos, como se o tempo superpusse o indivíduo a si mesmo: “Esse artista trabalha, aliás, muito lentamente. Assim a réplica de Odette, cujo esboço, no dia em que vi Bergotte pela primeira vez, vislumbrara no rosto de Gilberte, o Tempo, tal um pintor que retivesse longamente a obra e aos poucos a completasse, levava-o afinal à perfeita semelhança”. Longo trabalho, deformação constituinte do devir-velho, que procede à substituição de cada célula por uma outra e prepara lentamente, em cada um de nós, o aniquilamento final. (MALABOU, 2014, p.44)

A deformidade dada pelo Tempo, em seu processo de transformação (do qual Malabou chama por travestimento), ao trazer um novo de compreender a realidade, também a aniquila. Para a autora é evidente que o trabalho do envelhecimento, por mais que vise à redescoberta não escapa ao fato de que o envelhecimento, mesmo como travestimento “permanece fundamentalmente como uma ruptura” (MALABOU,

2014, p.45). Nesse sentido, o pensamento de Malabou corrobora diretamente com o nosso entendimento a respeito do Tempo apresentando no início do segundo capítulo, pois na mesma medida em que ele concede a Marcel a capacidade de sobrepujar o júbilo da vida, também o aniquila e destrói conforme o tempo efetivamente passa já que Marcel, enquanto sujeito que se desdobra como Tempo, não é propriamente um sujeito de experiência. Não podemos passar ao largo, portanto, da importância da narrativa da tristeza e da morte que reside no interior do texto proustiano e que, mesmo que muitas vezes recoberto pelos momentos sonhadores, Marcel compreende que está morrendo e que não foi capaz de produzir uma obra literária tal como pretendia. Entretanto, faz-se interessante a premissa tomada por Proust abordada anteriormente: o texto proustiano é capaz de reviver a sensação do Tempo e da melancolia repetidas vezes, pois o texto materializa o afecto do tédio e do devaneio.

Torna-se claro, deste ponto de vista, como Proust se dedica ao tédio com afincos uma vez que a experiência da vida finita e passível de morte é premissa para a relação banal da vida burguesa e aristocrática dos salões de Paris – e de todos os cidadãos, valendo ressaltar a criadagem sempre envolvida em fofocas -, pois é nestes âmbitos que a experiência do sonho ganha importância para se fundar uma arte da vida ordinária. Devemos levar em consideração, portanto, que o argumento dos aspargos seja um tópico de preocupação para que o narrador discorra a contar os burburinhos fúteis e rotineiros: apesar da futilidade, é deles que se pode conceber uma experiência frutífera em relação ao tempo que passa e que nos aproxima da morte. O tédio tem a finalidade de demonstrar os momentos da vida de Marcel que são desprovidos de qualquer tipo de pertinência e que, em função de sua não importância, adquirem o estatuto de demonstrar o desperdício de Tempo que conduz a finitude. Portanto, a compreensão da narrativa de Proust como melancolia acaba por, necessariamente, se dividir entre o tédio e o sonho para que o Tempo em sua potencialidade destrutiva também possa executar a sua capacidade criadora:

Proust não cessou de insistir nessa ambiguidade plástica do tempo. A progressão, a evolução, a inflexão, a repetição, mas também o instantâneo, o infinitamente rápido, o choque, o acidente, que parecem escapar da duração, ou ao menos introduzir na espessura da sucessão a bifurcação indatável da destruição, fustigante como uma garra, imprevisível, palpitante e magnífica. (MALABOU, 2014, p.46)

Sendo assim, a noção da arte como uma grandeza que pode ser superior a vida, ou ainda mais relevante do que a experiência do Tempo que Marcel escreve e interpreta é absolutamente irrelevante uma vez que é a vivência o grande tópico de preocupação da proposta literária de Proust: só há coerência em uma obra de arte que seja capaz de descrever essa experiência inexperiente do Tempo que se perde e pode ser reavista. Todavia, ao longo *da Recherche* existir a preocupação em realizar uma obra intimamente ligada com uma experiência burguesa não nos conduz a considerá-lo como propriamente interessado em descrever ou registrar esses costumes: em Proust não há a pretensão da imitação. A escrita da rememoração como a escrita que age tal qual um *flâneur* pelo passado, tópico já pontuado anteriormente, sendo aquela que é capaz de fundir o passado com o presente e com ele estabelecer uma narrativa que refaz/reconta a si própria sempre de outra forma, lembrando a metáfora do rio vertiginoso da escrita proustiana assinalado por Cançado. Portanto, o caráter imitativo em Proust é sempre o pretexto para a análise do Tempo, de suscitação desses afectos através, ou ainda da suscitação de todos estes elementos de forma a criá-los pela escrita como uma grande paisagem/urbe que se desenrola na narrativa que é escrita repetidas vezes através do texto, dando uma noção de perpetuidade.

A melancolia, considerada sob estes parâmetros, pode ser cartografada como um afecto relevante da escrita em Proust, tal como essa casa que se cria a partir de si mesma. Seria possível afirmar que o ato de escrita de Proust imediatamente faz emergir o grande problema do Tempo e dos afectos que a compõem, com seus desdobramentos (suas relações de mistura e magia com os corpos) que alimentam o mote literário de Proust, a saber, o “motivo filosófico” que o levaria a escrever. Eis a importância da Sonata de Vinteuil para Swann: o ritornelo que nela se executa é que suscita toda uma série de sentimentos que com ela se criam e com ela desaparecem. Georges Didi-Huberman em *A Pintura Encarnada* possui uma explicação muito contundente ao nosso propósito:

A cor não é veste; a cor nunca deveria vir sobre os corpos, como um recobrimento. Quando ela o faz, é apenas um sudário ou, então, um fardo. [...] Se a cor sabe mostrar que não se deposita simplesmente sobre seu “objeto”, mas constitui seu aparecer mesmo, o colorido torna-se então aquilo que atribui à pintura a “vivacidade” e o “natural” [...].

Cumpra, pois, interrogar-se sobre o encarnado, a começar pela impossível arbitragem da palavra. *En*, seria dentro, seria sobre? E a *carne*, não seria o que em todo caso designa o sanguinolento absoluto, o informe, o interior do corpo, por oposição à sua branca superfície? Mas então, por que nos textos dos pintores as carnes encontram-se constantemente invocadas para designar seu Outro, isto é, a *pele*? Talvez seja porque esse equívoco mesmo, essa impossível arbitragem, já constitua algum fantasma maior da pintura. O fantasma não é o sonho que coloca entre parêntese a prática, é uma relação tal com o objeto de desejo que, ao dividir o sujeito, modifica inconscientemente a vigília e o ato. (DIDI-HUBERMAN, 2012, pp.31-32)

Didi-Huberman considera a cor não como atributo de um determinado objeto, mas sim constitutivo dele: a cor propriamente é um agente e garante identidade a um objeto. Colorir, nesse sentido, é assegurar a forma de um objeto através da encarnação. Encarnar, em Didi-Huberman, é propriamente dar ao objeto sua própria identidade, seu destaque entre os demais objetos se valendo de sua cor. Considerando o que havíamos abordado através do primeiro capítulo, Proust pretende através da escrita se valer da tarefa de pigmentação como um pintor. Pigmenta como aquele que dá vida aos seus personagens e aos seus ambientes e, ironicamente, garante vida a si mesmo. A cor na mesma medida em que é pintada, também se cria como carne, e essa encarnação visa sustentar a casa que é a proposta pela busca do tempo perdido. Logo, é possível dizer que Proust, com base no pensamento de Didi-Huberman, usa da escrita que interpreta os signos para também encarná-los na medida em que os escreve. Esses encarnados poderiam ser tomados como que formados pelos afectos deleuzeanos: a escrita de Proust os evoca através desse processo interpretativo e pigmentador. Na mesma medida em que o texto é colorido pela encarnação (que aqui poderíamos conceber como os afectos do tédio e sonho) a literatura de Proust pretende tornar-se um ritornelo que repete a experiência da não experiência do Tempo circunscrevendo a melancolia através desses afectos encarnados. É poder tocar a alma cativa dos objetos e poder-lá ressuscitar várias vezes por uma grande metrópole da lembrança em que as velas dessas memórias nos contam a história do vivido e da beleza trágica do mundo. O animismo proustiano se faz justificável concebendo essa premissa, pois toda a escrita consegue trazer em seu estilo o afecto que se esconde por trás dos objetos contados através desse texto que tem por finalidade se conceber como uma “língua estrangeira”. Disso decorre o interesse do narrador desenfreado por minúcias como fotografias, adornos, vestidos, comida, expressões e modos de ser

dos objetos e das pessoas, pois deles é possível conceber a encarnação e os afectos dos quais garantem a rememoração.

É prudente observar, no entanto, que a encarnação dada pela escrita é enquanto afecto: os objetos são o tédio e o devaneio as ações que se dão através do Tempo. A carne, a partir dessa perspectiva, se difere do percepto: a melancolia se dá como a carne e não a produz. Sendo assim, a encarnação dos objetos proustianos se aproxima das ações dos afectos, dados pelo percepto do Tempo. Deleuze é bastante enfático em demonstrar que a noção de casa dada pelo percepto não se confunde com a noção de encarnação feita por Didi-Huberman, pois o percepto é o plano de acontecimentos da casa/metrópole que acaba por formar a carne. A carne seria, em linhas gerais, um produto posterior da formação dessa casa e que é regido a partir dessas relações de território. O comentário de Didi-Huberman nos é bastante elucidativo, pois auxilia na compreensão da função da escrita de Proust de forma bastante sintética uma vez que a carne parece justificar com bastante eficácia as operações descritivas dos objetos. Por outro lado, a encarnação é preocupada com a explicação dos objetos singulares, objetos estes envolvidos nas relações de mistura que apresentamos anteriormente, o que faz com que as concepções de melancolia o rejam.

Tomando em conta estes tópicos citados, é válido afirmar que a melancolia em Proust se ramifica para as todas as áreas experiência temporal dada por Marcel. Logo, suas relações amorosas, os problemas ordinários dados pelos burburinhos da aristocracia e a burguesia francesas (junto dos fuxicos dos bastidores feitos pela criadagem) são facetas que dão a Marcel o aprendizado sobre o viver e que corroboram não somente com uma redescoberta que conhece a natureza do Tempo, mas sim o que suas relações de mistura suscitam, como bem apresentado pelos comentários de Deleuze. Sendo assim, o grande empenho feito pela *Recherche* em suas milhares de páginas nada mais é do que a cartografia da amplitude de Saturno (e por sua vez do saturnismo/melancolia) na experiência do narrador. Entretanto, esta relação de Saturno, e por sua vez da melancolia, se acentua na medida em que essa experiência inexperienced é também uma expressão da arte. A arte e a vida se coligam através desse afecto melancólico que é produzido pelo Tempo e no qual a arte pode trazer a felicidade. O grande mérito da estética proustiana se concentra

neste aspecto: a possibilidade da experiência ordinária e rotineira da vida burguesa ser uma experiência artística e passível de se conduzir como um modo da vida feliz.

A fim de ampliar e aprofundar algumas questões futuras em relação a este trabalho, nos é digno de nota compreender a amplitude do conceito de melancolia que foi extensamente utilizado pelo pensamento ocidental. Há pertinência em ser realizado um maior levantamento bibliográfico da tradição melancólica a fim de compreender em que medida o problema temporal de Proust, sua acídia (e, por sua vez, seu vínculo com saturno) é coerente aos estudos sobre a melancolia. De forma a aprofundar com mais clareza esses limites, poderíamos compreender Proust como que envolvido com uma corrente do pensamento sobre a melancolia ou se ainda há um afastamento da compreensão tradicional melancólica. De modo bastante contundente, podemos afirmar que Proust entende a melancolia como afecto vinculado ao Tempo, a saber, a narrativa da experiência do Tempo necessariamente se defronta com a tristeza e a sensação de finitude, o Tempo Perdido. Porém, o advento da memória involuntária, que assegura essa capacidade de retomada da experiência do passado através do presente como uma totalidade – o tempo redescoberto –, propicia uma nova perspectiva no que compete ao entendimento da melancolia, pois a tristeza também se torna a felicidade que se dá no âmbito artístico. Esse sentido positivo assegurado ao Tempo Perdido por Proust é uma característica bastante marcante e relevante em relação às concepções mais tradicionais de melancolia já que concede a estas características supostamente negativas a transformação em um fenômeno positivo, tal como a redescoberta. Logo, nos é válido afirmar que a melancolia é a própria condição da felicidade, o que em um primeiro momento parece distanciar Proust de grande parte dos autores que dissertam sobre a melancolia.

Uma vez compreendido esta operação que ocorre no na narrativa do tempo em Proust, compreende-se a fecundidade do tema da melancolia. Utilizá-la como interpretação possível é bastante coerente com todo o percurso realizado pela *Recherche*: justifica de maneira plena a questão estética envolvida no interior da narrativa proustiana, além de se conceber como uma chave de leitura que justifica as intenções literárias de Proust. Assim, uma leitura focada na compreensão da relação desses afectos tomando o Tempo como percepto seria capaz de expandir a leitura da *Recherche* para uma perspectiva outra que não necessariamente a

consagrada pela tradição que rege sua conceituação do Tempo enquanto dualidade entre Tempo Perdido e Redescoberto sem levar em consideração os desdobramentos que esses tempos possuem no interior da narrativa. Nesse sentido, todos os comentadores aqui apresentados acabam por se focar nessa dualidade de forma a não desdobrar em que medida esses dois tempos podem ser entendidos no texto de Proust enquanto sensações.

É valiosa a compreensão da perspectiva da melancolia na medida em que garante que essa experiência da inexperiência literária dada pela *Recherche* consiga cartografar de maneira *sui generis* uma relação com o Tempo e em que medida essa relação consegue ser superada através da arte. É aqui que podemos notar com mais ênfase a insuficiência de alguns comentários sobre este quesito, como o de Gilles Deleuze em relação a questão dos signos, porque apesar de eles demonstrarem de forma suficiente a ideia de aprendizado e de como o romance passa por um processo de desenvolvimento que se dá através da escrita, não se faz contemplada a questão de como esse aprendizado são afectos causados pelo aprendizado dos signos. Aqui a maioria dos comentadores segue em uma mesma direção: compreender a questão do Tempo como o plano dos acontecimentos do romance sem que este, necessariamente, seja parte indispensável do processo. Esta compreensão parece fugir a nossos propósitos uma vez que concebemos a relação entre afectos e perceptos seja a formadora da escrita em Proust, pois o entrelaçamento entre ambas é que suscita toda a narrativa. Em outras palavras, o Tempo é a própria narrativa, e não há qualquer distinção entre os eventos que nela se operam do problema primário, que é a busca pelo mote filosófico por Marcel para que escreva o romance. Nesse sentido, Benjamin é mais correlato a nossos propósitos quando compreende a relação do Tempo em Proust como um tempo entrecruzado, no qual o limiar entre ambos é que permite que seja possível o surgimento da narrativa proustiana. Há de maneira germinal a compreensão de que o Tempo em Proust suscita experiências de que Marcel é diretamente influenciado, pois seria ele mesmo o próprio produto do Tempo que compõe a *Recherche*. Benjamin acaba por se aproximar da concepção de um entendimento do romance como esse entrelaçamento do tempo em si próprio, produzindo a narrativa dessa experiência inexperiente, em que não há claramente uma relação entre sujeito e objeto para que forme uma efetiva experiência, como já afirmado anteriormente.

Seria de interesse compreender de forma mais aprofundada as questões relativas ao aspecto plástico do tempo, a saber, enquanto formador e destruidor que são brevemente suscitados nesse trabalho. A partir dos trabalhos de Didi-Huberman e Malabou, seria possível contemplar em um primeiro plano a semelhança com a melancolia aludida por Saturno, tal como demonstrado no segundo capítulo, mas também compreender em que medida essas forças poderiam auxiliar em estudos futuros a compreensão da melancolia proustiana. Endossa-se também a importância da pesquisa de Éder Corrêa ao comparar o discurso literário de Proust com a categoria de discurso melancólico: esta comparação permitiu, em suas proporções, corroborar com a concepção de que a melancolia é uma interpretação possível para os trabalhos de Proust. Por fim, acreditamos que essa pesquisa seja passível de maiores aprofundamentos no que compete a compreensão dos afectos e perceptos, bem como na compreensão da melancolia enquanto condição necessária para a formação da narrativa proustiana.

5. Referências Bibliográficas

AGAMBEN, G. **Estâncias – A palavra e o fantasma na cultura ocidental**, Trad. Selvino José Assmann. Ed. UFMG. Belo Horizonte: 2007.

AGAMBEN, G. **Infância e História – Destruição da experiência e origem da história**. Trad. Henrique Burigo. Ed. UFMG. Belo Horizonte: 2008

AGAMBEN, G. **O Que Resta de Auschwitz**. Tradução Selvino José Assmann. Ed. Boitempo. São Paulo: 2008

AGAMBEN, G. **Profanações**. Trad. Selvino José Assmann. Ed. Boitempo. São Paulo: 2007.

AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1971.

BARBOSA, J., Proust e os Limiares. **Fronteiraz**. São Paulo. Número 15.

Disponível<<https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/24462/18619>> último acesso em 17/04/2018. 2015.

BAUDELAIRE, C. **Pequenos Poemas em Prosa**. Trad. Dorothee Bruchard. Ed. Hedra. São Paulo: 2007

BAUDELAIRE, C. **As Flores do Mal**, Trad. Ivan Junqueira. Ed. Nova Fronteira. Rio de Janeiro: 1985.

BENJAMIN, W. **A Imagem de Proust**, In: Obras Escolhidas I – Magia e Técnica, Arte e Política – Ensaio sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Ed. Brasiliense. São Paulo: 2014.

BENJAMIN, W. **Experiência e Pobreza**, In: Obras Escolhidas I – Magia e Técnica, Arte e Política – Ensaio sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Ed. Brasiliense. São Paulo: 2014.

BENJAMIN, W. **Passagens**, Org. Willi Bolle. Trad. Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão, Patrícia de Freitas Camargo. Ed. UFMG. Belo Horizonte: 2007.

BRANDÃO, R. **Os Pescadores**. Ed. Porto Editora. Porto: 2010.

CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. Ed. Companhia das Letras. São Paulo: 1990

CANÇADO, J. M. **PROUST – As intermitências do coração e outros ensaios**, Ed. UFMG, 2008.

COCCIA, E. **A Vida das Plantas – uma metafísica da mistura**, Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

CÔRREA, E. **A Língua de Saturno: Melancolia em Albertine Disparue, de M. Proust**. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras Stricto Sensu, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul.

DELEUZE, G. **Proust e os Signos**. 2. ed. trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DELEUZE, G. **O que é a filosofia?** 1. ed. Trad. Bento Prado Júnior e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

DIDI-HUBERMAN, G. **A Pintura Encarnada**, Trad. Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012.

FREUD, S. **Luto e Melancolia**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GAGNEBIN, J-M. **Entre sonho e vigília : quem sou eu?**. In: No Caminho de Swann. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Ed Globo, 2012.

GELL, A. **Art and Agency – an antropological theory**. Ed. Claredon Press. Oxford: 1998.

GOMBRICH, E.H. **A História da Arte**. Trad. Álvaro Cabral. Ed. LTC. Rio de Janeiro: 2011.

GONÇALVES, A. J. **Museu Movente – O signo da arte em Marcel Proust**. Ed. UNESP. São Paulo: 2004.

MAUSS, M. **Sociologia e Antropologia**. Trad. Paulo Neves. Coleção Argonautas. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

MARINHO, L., Arte e Sofrimento: Proust Schopenhauriano. **Viso – Cadernos de Estética Aplicada**. Rio de Janeiro. Número 3. Disponível em <<http://revistaviso.com.br/visArtigo.asp?sArti=21#fn19>> último acesso em 08/02/2018. 2007.

NASSAR, R. **Lavoura Arcaica**. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

NIETZSCHE, F. **Obras incompletas**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filhos. São Paulo: Nova Cultural, 2005. 464p. (Os pensadores)..

PANOFSKY, E., KLIBANSKI, R., SAXL, F. **Saturn and Melancholy – Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art**. Ed. Kraus Reprint. Liechtenstein: 1979.

PESSOA, F. **O Livro do Desassossego**, Ed. Tinta da China. Lisboa: 2014.

POULET, G. **O Espaço Proustiano**. Trad. Ana Luiza B. Martins Costa. Ed. Imago. São Paulo: 1992.

PROUST, M. **A Fugitiva**. Trad. Carlos Drummond de Andrade. Ed Globo. São Paulo: 2012. **D**

PROUST, M. **À Sombra das Raparigas em Flor..** Trad. Mario Quintana. São Paulo: Ed. Globo, 2012. **B**

PROUST, M. **Contre Sainte-Beuve – Notas sobre crítica e literatura**, Trad. Haroldo Ramanzini, Ed. Iluminuras, 1988.

PROUST, M. **Correspondências Proust/Gallimard**. Trad. Helena Bonito Couto Pereira. Ed. EDUSP. São Paulo: 1993.

PROUST, M. **No Caminho de Swann**. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Ed Globo, 2012. **A**

PROUST, M. **O Tempo Redescoberto**. 15. ed. trad. Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Editora Globo, 2009. **E**

PROUST, M. **Sobre a Leitura**, Trad. Carlos Vogt. Ed. Pontes Editores, 1989.

PROUST, M. **Sodoma e Gomorra**. 15. ed. rev. por Olgária Chaim Féres Matos. São Paulo: Globo, 2001. 499 p. (Em busca do tempo perdido, 4). ISBN 8525005231 (broch.). **C**

RILKE, R. **Elegias de Duíno**. Trad. Dora Ferreira da Silva. 6.ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2013.

RIMBAUD, A. **Uma Temporada no Inferno/ Correspondências**. Trad. Paulo Hecker Filho. Porto Alegre: L&PM Editores, 2016.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1989.

SHAKESPEARE, W. **The Complete Works of Wiiliam Shakespeare**. 1.ed. Londres: Wordsworth Library Collection, 2007.

STAROBINSKI, J. **A Tinta da Melancolia – uma história cultural da tristeza**. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. Ed. Companhia das Letras. São Paulo: 2016.

SVENDSEN, L. **Filosofia do Tédio**. Trad. Maria Luiza de X. de A. Borges. Ed. Jorge Zahar Editores. Rio de Janeiro: 2006.

TADIÉ, J-Y. **O Lago Desconhecido – Entre Proust e Freud**. Trad. Julia da Rosa Simões. L&PM Editores. Porto Alegre: 2017.